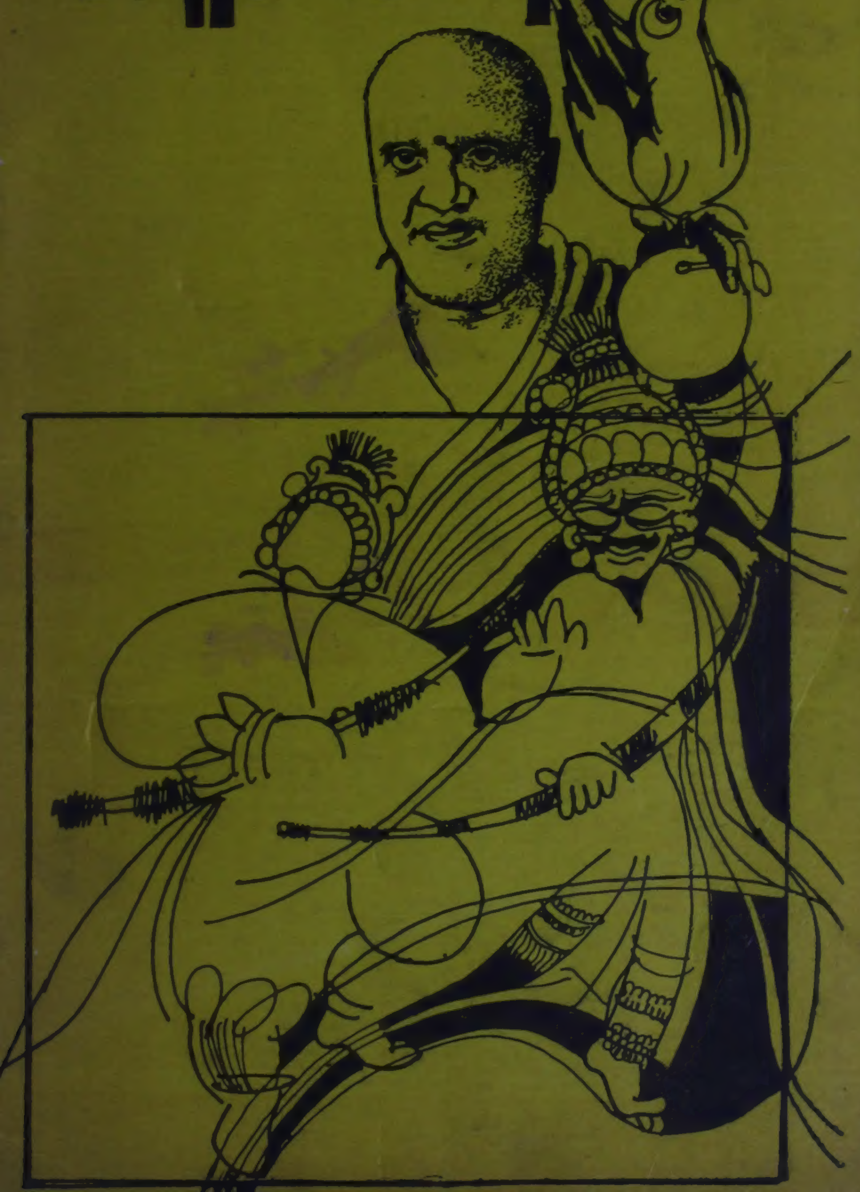
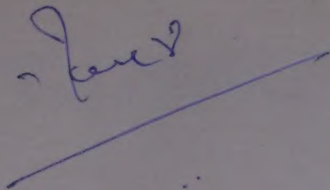
ಗಾನ ಕೋಗಿಲೆ





ಗಾನಕೋಗಿಲೆ

ಗೌರವ ಸಂಪಾದಕರು

ಐರ್ಯ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಆಳ್ವ

ಸಂಪಾದಕರು

ಎಂ. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಷಿ

ಎನ್. ನಾರಾಯಣ ಭಟ್

ರಾಜಮಣಿ ರಾಮಕುಂಜ

ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚ ಸ್ಮಾರಕ ಸಮಿತಿ

GANAKOGILE: A collection of essays by various writers; published by Damodara Mandeccha Smaraka Samithi Jodumarga-574219, D.K.; Printed at Nesara Mudrana, B. C. Road-574219

Pages: XVI + 166 Price: Rs. 40-00

ಮುಖಪುಟ ವಿನ್ಯಾಸ : ಮೋಹನ ಸೋನ

ಮುಖಪುಟ ಮುದ್ರಣ : ರಾಜೇಶ್ ಪವರ್ ಪ್ರೆಸ್, ಪುತ್ತೂರು

ಪ್ರತಿಗಳು ದೊರೆಯುವ ಸ್ಥಳ:

೧. ಅತ್ರಿ ಬುಕ್ ಸೆಂಟರ್
ಬಲ್ಮಠ, ಮಂಗಳೂರು

೨. ನಿತ್ಯಾನಂದ ಗ್ರಂಥಾಲಯ
ಹಂಪನಕಟ್ಟೆ, ಮಂಗಳೂರು

೩. ನವಯುಗ ಪ್ರೆಸ್
ಉಡುಪಿ

ಶ್ರೀ ಡಿ. ವೀರೇಂದ್ರ ಹೆಗ್ಗಡೆಯವರು,
ಶ್ರೀ ಧರ್ಮಸ್ಥಳ – ೫೭೪ ೨೧೬
(ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ)

ಸಂದೇಶ

ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಖ್ಯಾತ ಭಾಗವತರಾಗಿದ್ದ ದಿ. ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಬಗ್ಗೆ ಪುಸ್ತಕ ಒಂದನ್ನು ನೀವು ಪ್ರಕಟಿಸಲಿರುವ ವಿಚಾರ ತಿಳಿದು ಸಂತೋಷವಾಯಿತು.

ಯಕ್ಷಗಾನ ನಮ್ಮ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಒಂದು ಸಂಪನ್ನವಾದ ಕಲೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಬೇಕಾದರೆ, ಭಾಗವತನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಸುಶ್ರಾವ್ಯ-ವಾಗಿರಬೇಕು. ಶುದ್ಧ ಸಂಗೀತದ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಜಾನಪದ ಸತ್ವವುಳ್ಳ ಸುಶ್ರಾವ್ಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ಅವರು ಜನರನ್ನು ರಂಜಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ಅವರು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಹೊಸ ಕಳೆಯನ್ನೆ ನೀಡಿದ್ದರು. ಅವರು ಮಾಡಿದ ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಚಿಂತನೆ ಹಾಗೂ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ, ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿವೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ದಿ. ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಬಹುಮುಖಿ ಸೇವೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಈ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಾಶನ ಕಾರ್ಯ ಸ್ತುತ್ಯಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಅಭಿನಂದನೆಗಳು. ನಿಮ್ಮ ಈ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಸರ್ವರೀತಿಯ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಹಾರೈಸುತ್ತೇನೆ ಹಾಗೂ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಾಶನ ಕಾರ್ಯ ಸುಗಮವಾಗುವಂತೆ ಶ್ರೀ ಮಂಜುನಾಥ ಸ್ವಾಮಿ ಅನುಗ್ರಹಿಸಲೆಂದು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಎರಡು ಮಾತು

"ಶರಣರ ಗುಣವನ್ನು ಮರಣದಲ್ಲಿ ನೋಡು" ಎಂಬ ಸನಾತನ ಸತ್ಯವಾಣಿಗೆ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾದ ಅಭಿನವ ಶರಣ ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರು. ಅವರದು ನಿಮೋ೯ಹ ನಿರ್ಮುಕ್ತ ಕಲಾರಾಧಕನ ಶಿವಪ್ರಿಯ ನಿರ್ಮಲ ಬಾಳು. ಇದಕ್ಕೆ ಅವರ ಬಾಳಿನ ಬಗೆ, ಸಾವಿನ ರೀತಿಗಳೆ ಸಾಕ್ಷಿ.

ನವಂಬರ ಹನ್ನೊಂದು ಸಾವಿರದೊಂಬೈನೂರ ಎಂಬತ್ತೈದು. ಸರ್ವಭಾಷಾಮಯಿ ಭವ್ಯ ನಗರ ಬೊಂಬಾಯಿ. ಕನ್ನಡದ ಕಣ್ಮಣಿ ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಯ್ಯ ಸ್ಮಾರಕ ಸಭಾಭವನ. ಕನ್ನಡ ಕಡಲ ಕರೆಯ ವಿಶ್ವಮಾನ್ಯಕಲೆ ಕಲಿತ ಬಲಿತ ನಗರ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಜನರನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿದಿರುವ ಸಂದರ್ಭ. ನಡುರಾತ್ರಿ ಕಳೆದು ಎರಡು ಗಂಟೆ ದಾಟಿರುವ ಹೊತ್ತು. ಸರಸ್ವತಿಯನ್ನು ಒಲಿಸಿ ಕಂಠದಲ್ಲಿ ಸೆರೆಹಿಡಿದಿದ್ದ ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಕೋಕಿಲ ಕಂಠದಿಂದ ಹರಿದ "ನೋಡಿ ನಿರ್ಮಲ ಜಲಸಮೀಪದಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು ಪರ್ಣಶಾಲೆಯ...." ಗಾನ ಮಾಧುರ್ಯ ಶ್ರೋತೃಗಳನ್ನು ಯಂತ್ರ ಲೋಕದ ಗುಲ್ಲು ಗೊಂದಲಗಳಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಅರಿವಿಲ್ಲದಂತೆಯೆ ಯಕ್ಷಲೋಕದ ಭಾವುಕ ಜಗತ್ತಿಗೆ ತೇಲಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಿತ್ತು; ಮಂತ್ರಮುಗ್ಧರನ್ನಾಗಿಸಿತ್ತು. ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಒಂದು ಗಂಟೆಯ ಹೊತ್ತು ಹೇಗೆ ಸಾಗಿ ಹೋಗಿತ್ತೊ ಯಾರಿಗೂ ಅರಿವಿಲ್ಲ. ಮತ್ತೆ ಹಾಡು ಹರಿದು ಬಂತು "ಮಾಯಕದ ರೂಪಿನಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯಾ। ಕಾಯಕವ ಧರಿಸಿದಳು ಕಪಟದಾಕೃತಿಯಾ ..." ಹಾಡಿನ ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ದನಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೆ ಅರಿಯಲಾರದಂತಹ ನಡುಕ; ಮೊಗದಲ್ಲಿ ಎಂದಿನ ಮುಗ್ಧ ನಗೆಯ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಅನ್ಯರಿಗೆ ತಿಳಿಯಲಾರದಂತಹ ನೋವಿನ ಛಾಯೆ. ಹತ್ತಿರವೇ ಇದ್ದ ಪೊಲ್ಯ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಶೆಟ್ಟರ ಕೈಗೆ ಜಾಗಟೆ ಕೋಲನ್ನಿತ್ತು, ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಶ್ರೀಮಂಚವನ್ನಿಳಿದ ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಮತ್ತೆ ಆ ಪೀಠವನ್ನೇರಲು ಉಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಕಣ್ಗೆ ಕಾಣುವ ಕಾಯ ಕಳೆದು ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯ ಕಾಣದ ಮಾಯಕದ ಕೀರ್ತಿ ಕಾಯಕವ ಧರಿಸಿದರು. ಕಾಣ್ಬ ಕಾಯಕ ಕೈಲಾಸಕ್ಕೆ ಸಂದಿತು. ಹಲವು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ತನ್ನ ಕಂಠಶ್ರೀಯಿಂದ ಕಲಾ ರಸಿಕರನ್ನು ಹರ್ಷೋತ್ಕರ್ಷಿತರನ್ನಾಗಿಸಿ, ಯಕ್ಷಲೋಕದ ಅಲೌಕಿಕ ಚಿದಾನಂದಸ್ಥಿತಿಗೆ ತನ್ನ ಮಾಂತ್ರಿಕ ಕಲ ಕಂಠದ ಗಾನಲಹರಿಯ ಮೂಲಕ ತೇಲಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ಭಾಗವತ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಭಗವಂತನ ಪಾದಕ್ಕೆ ಸದ್ದಿಲ್ಲದಂತೆ ಸಂದರು. ಇಂತಹ ಸಾವು ಬೇಡಿದರೆ ಸಿಗಲಾರದು. ತಪಸ್ಸಿನಿಂದ ಮಾತ್ರ ದೊರಕೀತು. ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಪಾಲಿಗೆ ಭಾಗವತಿಕೆಯೆ ಭಗವಂತನ ತಪಸ್ಸಾಗಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಾಕ್ಷಿ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ.

ನನಗಂತೂ ಮಂಡೆಚ್ಚರೆಂದೊಡನೆ ಮೊದಲು ನೆನಪಾಗುವುದು ಅವರ ಮಲ್ಲಿಗೆ ನಗೆಯ ಬೆಳದಿಂಗಳ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುತ್ತಿದ್ದ ಚಂದ್ರಬಿಂಬದಂತಹ ಅರಳು ಮುಖಕಮಲ. ಮತ್ತೆ ಕಿವಿದೆರೆಯ ಮೇಲೆ ಹರ್ಷಾಮೃತ ಹನಿಸುವುದು ಅವರ ಕೋಕಿಲ ಕಂಠದ ಗಾನಶ್ರೀಯ ಮೆಲುತರಂಗಗಳು. ಪರಂಪರೆಯ ಮುಂದುವರಿಕೆಯ ಒಂದು ಪಂಥದ ಹರಿಕಾರನಾದ ಈ ಭಾಗವತ ತನ್ನದೇ ಒಂದು ಛಾಪನ್ನು ಗಟ್ಟಿಗೊಳಿಸಿ ಕೆಲವರನ್ನಾದರೂ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ ರಂಗಕ್ಕೆ

ಕೊಡುವ ಮೊದಲೇ ನಮ್ಮನ್ನಗಲಿದರು. ಸಾವುಬಂದು ಬಾಗಿಲು ತಟ್ಟಿ ಮಲಗಿದವರನ್ನು ಎಬ್ಬಿಸಿ ಕರಕೊಂಡು ಹೋಗಲಿಲ್ಲ; ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಸಿರಿಮಂಚದಿಂದಲೇ-ಅವರ ಗಾನದ ಲಹರಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವ ಮೊದಲೇ ಗರುಡನಂತೆ ಬಂದು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಹೋಯಿತು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾಜಗತ್ತು ಬಡವಾಯಿತು. ಅಷ್ಟ ಅಂಶ ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳಲಾರದ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಬಡಕಲಾಯಿತು. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಹಾಡಿದಂತೆ "ನಮ್ಮ ಬಗೆಯುದು ಒಂದು..."

ಮಂಡೆಚ್ಚರದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಬಾಳು. ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಅವರೊಬ್ಬ ಅವಧೂತ. ಯಾವ ಬೇನೆ ಬೇಸರಿಕೆಗಳನ್ನೂ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳದ ನಿರ್ಮುಕ್ತ. ಮೆಲುನಗೆಯ ನಂಟನ್ನು ಎಂದೂ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳದ ಸ್ನೇಹಜೀವಿ. ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಸಂಪನ್ನ ಬೆಳೆಯ ಅಡಿಕೆ ಬೆಳೆಗಾರರ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ. ಪಡೆದ ಸಂಪತ್ತು ಸೊನ್ನೆಯಾಗಲು ಕಲಿತದ್ದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ, ನಡೆಸಿದುದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಜೀವನ. ಜನಿಸಿದ್ದು ಬೆಳ್ಳಾರೆಯ ಹತ್ತಿರದ ನಿಡ್ಮಾರಿನಲ್ಲಿ. ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೊ ಅಲೆದು ಬಾಳಿನ ಕೊನೆಯ ಹದಿನೈದು ವರ್ಷ ಕಳೆದುದು ಬಂಟ್ವಾಳ ತಾಲೂಕಿನ ಜೋಡುಮಾರ್ಗದ ಬಾಡಿಗೆ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ. ಕೊನೆಯುಸಿರು ಎಳೆದುದು ಭಾರತದ ಮಹಾನಗರಿ ಬೊಂಬಾಯಿಯಲ್ಲಿ. ವಾಸ್ತವಿಕ ಬಾಳಿನಲ್ಲಿ ನಿಂತಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲದೆ ಅಲೆದಾಟ ನಡೆಸಿದ ಈ ಪುಣ್ಯಚೇತನ ಈ ತಲೆಮಾರಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಒಲವಿನ ಮನೆ ಕಟ್ಟಿ ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ಬಾಳಿದರು; ಬಾಳಿದ್ದಾರೆ!

ನಾನು ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರನ್ನು ಬಹಳ ಹತ್ತಿರದಿಂದ ತಿಳಿದವನಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಂಡಷ್ಟರಿಂದ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ ಅವರದು ಅಪರೂಪದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ. ದೊಡ್ಡ ಗಾತ್ರದ ದುಂಡು ಮೊಗ. ಕುಂಕುಮಾಂಕಿತ ವಿಶಾಲ ಹಣೆ. ಮೊಗದಲ್ಲಿ ಎಂದೂ ಅಳಿಯದ ಮುಗ್ಧ ನಗೆ. ಬಹುಮುಖ ಆಸಕ್ತಿಯ ಮನಸ್ಸು. ಉತ್ತಮ ಹೊಸ ಪುಸ್ತಕಗಳು ಬಂದಾಗ ಹುಡುಕಿ ಓದುವ ಆಸಕ್ತಿ. ಹೊಸ ಅಲೆಯ ನಾಟಕ, ಗೋಷ್ಠಿಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಂಡು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿ ತಿಳಿದು-ಕೊಳ್ಳುವ ಕುತೂಹಲ. ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚಾಯಿತೊ ಎನ್ನುವ ಉದಾರತೆ. ಅಜಾತಶತ್ರುತ್ವದ ಬದುಕು. ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಮಂಚದಲ್ಲಿ ಕೂತರೆ ರಂಗಕ್ಕೆ ಕಳೆಕಟ್ಟುವ ಚೆಲುವು. ಕಲಾವಿದರಿಗೆ -ಹೊಸಬರಿಗೆ ಕೂಡಾ-ಉತ್ಸಾಹ, ಧೈರ್ಯ ತುಂಬುವ ನೀತಿ. ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಭಾಗವತರು ಕೂತು ಹಾಡುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಎದುರು ಭಾಗವತರ ಹಾಡಿಗೆ ಮೆಚ್ಚಿ ತಲೆದೂಗಿ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುವ ನಿರ್ಮತ್ಸರ ಗುಣಗ್ರಾಹಿತ್ವ -ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಗುಣಗಳು ಅವರು ಸಾವನ್ನು ಮೆಟ್ಟಿ ನಿಂತು ಜನ ಮನದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ಉಳಿಯುವಂತೆ ಮಾಡಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮುಂದಿನ ಇತಿಹಾಸಕಾರನಿಗೆ ಅವರ ಹೆಸರನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸದೆ ಮುಂದುವರಿಯುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದಾದ ಹಿರಿಮೆ ಗರಿಮೆ ಮಂಡೆಚ್ಚರದು ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ.

ಬಲಿಪ, ಮಾಂಬಾಡಿ, ಅಗರಿ ಇವರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆಗೆ ಅನ್ಯಾಯವೆಸಗದೆ ತಮ್ಮತನದ ಹೊಸ ಚೆಲುವಿನಿಂದ ಅದನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋದವರು. ಆ ಹಾದಿಯಲ್ಲೇ ಮುಂದಿನ ಹೆಜ್ಜೆ ಇಟ್ಟವರು ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಜ್ಞಾನ, ಪರಂಪರೆಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಅರಿವು ಇದರಿಂದ ಅವರು ಎಷ್ಟೋ ಸಲ "ಅವಳ ತೊಡುಗೆ ಇವಳಿಗಿಟ್ಟು ಹಾಡಬಯಸಿದೆ" ಎಂದು ಬಿ. ಎಂ. ಶ್ರೀ. ಹೇಳಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಸಿದ್ದುಂಟು. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಯೋಗ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕುಲಗೆಡಿಸಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಮಾತು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡು-

ಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಜಾಡು ಬಿಡದ ಹೊಸ ಬೆಡಗಿನ ಆವಿಷ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿತು. ಜೊತೆಗೆ ಪಂಡಿತ ಪಾಮರರಿಬ್ಬರಿಂದಲೂ ಪ್ರಶಂಸೆ ಪಡೆಯಿತು. ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಕೊಟ್ಟ ಹೊಸ ಕೊಡುಗೆ. ನನ್ನ ಈ ಮಾತಿನ ಕುರಿತು ಸ್ವಲ್ಪ ಭಿನ್ನಮತ ಇರಬಹುದು. ಭಿನ್ನಮತ ಇರುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ. ಕಲೆ ನಿಂತ ನೀರಾಂಗದೆ ಇರಬೇಕು. ಜೊತೆಗೆ ಪ್ರಗತಿಯ "ಸಂಚಾರ"ಕ್ಕೂ ಪರಂಪರೆಯ "ಸ್ಥಾಯಿ"ಗೂ ನಡುವೆ ಕಂದಕ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಬಾರದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಂಡೆಚ್ಚರದು ಸ್ವರ್ಣ ಮಾಧ್ಯಮ ಎಂದು ನನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆ. ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ವಾದ ವಿವಾದಗಳೇನಿದ್ದರೂ ಭಾಗವತರಾಗಿ, ಮಾನವರಾಗಿ ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಹೆಸರು ಚಿರಸ್ಥಾಯಿಯಾದುದು; ನೆನಪಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವಷ್ಟು ಪ್ರಿಯವಾದುದು.

ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ತಮ್ಮ ಬಾಳಿನ ಕೊನೆಯ ಹತ್ತುಹದಿನೈದು ವರ್ಷಗಳನ್ನು ಬಂಟ್ವಾಳದ ಜೋಡುಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಕಳೆದರು. ತಮ್ಮ ನಯವಿನಯದಿಂದ ಎಲ್ಲರ ಪ್ರೀತಿ ಗಳಿಸಿದರು. ಇದು ಈ ಪರಿಸರದ ನಮಗೆ ತುಂಬು ಹೆಮ್ಮೆ ತಂದಿದೆ. ಈ ಅಭಿಮಾನದಿಂದ ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಬೊಂಬಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯುಸಿರು ಎಳೆದ ಸುದ್ದಿ ತಿಳಿದಾಗ ನಮಗೆ ನಮ್ಮ ಆತ್ಮೀಯ ಬಂಧು ಒಬ್ಬರನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಂತೆ ದುಃಖವಾಯಿತು. ಜೋಡುಮಾರ್ಗ ಪರಿಸರದ ಅಭಿಮಾನಿಗಳೆಲ್ಲ ಒಂದೆಡೆ ಸೇರಿ ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚ ಸಂಸ್ಮರಣ ಸಮಿತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿ ಅದರ ಮೂಲಕ ಅವರ ಪುಣ್ಯತಿಥಿಯಂದು ಪ್ರತಿವರ್ಷ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಏನಾದರೊಂದು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಬರುವ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬಂದೆವು. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಾ ಬಂದರೂ ಅವರ ಕುರಿತಾದ ಸಂಸ್ಮರಣ ಗ್ರಂಥ ಒಂದನ್ನು ಹೊರತರುವ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾರಂಭದ ಬಯಕೆ ಕೈಗೂಡಲು ಇಷ್ಟು ಸಮಯ ಹಿಡಿಯಿತು. ವಿಳಂಬವಾದರೂ ಕನಸು ಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ ಹಾರಿ ಹೋಗದೆ ನನಸಾಗಿ ಮೈದಳೆದು ಹೊರಬರುತ್ತಿರುವುದು ನಮಗೆ ಸಾರ್ಥಕ್ಯ ಭಾವವನ್ನು ತಂದಿದೆ.

ಈ ಸಂಸ್ಮರಣ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಮೇಲಿನ ಪ್ರೀತಿ, ಕಲೆಯ ಕುರಿತಾದ ಗೌರವಗಳಿಂದ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದುಕೊಟ್ಟ ಸಹೃದಯಿ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ತುಂಬು ಹೃದಯದ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು. ನಮ್ಮ ಸರಕಾರಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಕೊರತೆ ಬಜೆಟ-ನಲ್ಲೆ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಸಮಿತಿಯ ನಾವು ಈ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಾಶನದ ದೃಢ ಸಂಕಲ್ಪದಿಂದ ಸಹಾಯಕ್ಕಾಗಿ ಶ್ರೀ ಕ್ಷೇತ್ರ ಧರ್ಮಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಹೋದಾಗ ಪೂಜ್ಯ ವೀರೇಂದ್ರ ಹೆಗ್ಗಡೆಯವರು ಕೊಟ್ಟ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ, ನೀಡಿದ ಸಹಾಯ ನಮಗೆ ತುಂಬು ವಿಶ್ವಾಸವನ್ನು ತಂದಿತು. ಅವರಿಗೆ ಮತ್ತು ಇದೇ ರೀತಿ ಪ್ರೀತಿ ವಿಶ್ವಾಸಗಳಿಂದ ಸಹಾಯ ನೀಡಿದ ಎಲ್ಲಾ ಮಹನೀಯರಿಗೂ ನಾವು ಚಿರಋಣಿಗಳು. ಮುಖಪುಟವನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಕಲಾವಿದ ಸೋನ ಅವರಿಗೆ, ಮುದ್ರಣವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ ನೇಸರ ಮುದ್ರಣದ ಮಾಲಕ ಸುಂದರ ರಾಯರಿಗೆ, ಅಚ್ಚುಕೂಟದ ಕಾರ್ಮಿಕ ಬಂಧು-ಗಳಿಗೆ, ಇನ್ನೂ ಹತ್ತಾರು ಬಗೆಯಿಂದ ಈ ಸಮಿತಿಗೆ ನೆರವಾದ ಎಲ್ಲಾ ಕಲಾಭಿಮಾನಿ ಸಹೃದಯರಿಗೆ ನಮ್ಮ ತಲೆಬಾಗಿದ ನಮನಗಳು.

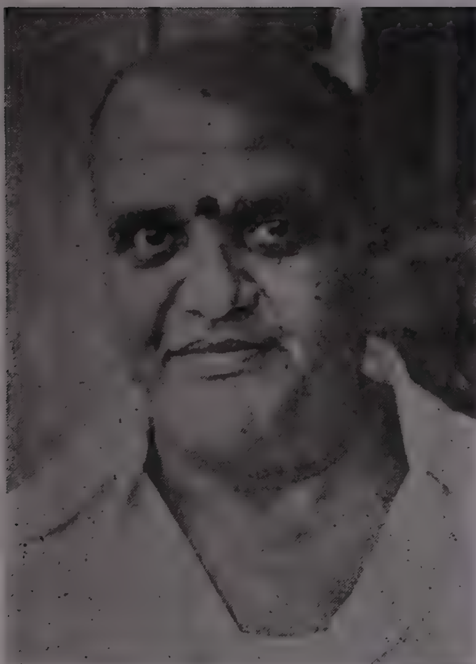
ಇದನ್ನು ಕೊಂಡು ಓದಲು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡಿರುವ ನಿಮಗೆ ನಾವು ಋಣಿಗಳು.

ಏರ್ಯ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಆಳ್ವ

ಪರಿವಿಡಿ

ಭಾಗ ೧ : ವ್ಯಕ್ತಿ

ಭಾಗ ೨ : ಕಲೆ



ಜನನ : ೧೯೨೯ ಮರಣ : ೧೯೮೫

ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಕೊಡುಗೆ

ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ

ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಅಗ್ರಮಾನ್ಯ ಭಾಗವತರಲ್ಲಿ ದಿ। ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಗಣ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಅವರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬೇಕಾದರೆ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಪರಿಷ್ಕಾರದ ಎರಡು ಹಂತಗಳನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀಗಳಾದ ಹಿರಿಯ ಬಲಿಪ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತ, ಮಾಂಬಾಡಿ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತ, ಅಗರಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಭಾಗವತ ಈ ಮೂವರು ಹಿರಿಯರಿಂದ ಹಿಂದಿನವರು ಒಂದು ರೀತಿಯ ದೇಸೀ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ, ಏಕ-ತಾನತೆಯಿಂದ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬುದನ್ನು, ಈ ಮೂವರ ಮತ್ತು ಕೆಲವು ಹಿರಿಯರ ಹೇಳಿಕೆಗಳಿಂದ ಕೇಳಿದ್ದೇವೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಚಿಂತನಶೀಲರಾದ ಇವರ ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ, ಮೂಲ ಶೈಲಿಗೆ ಬಾಧಕವಿಲ್ಲದೆ, ಬುನಾದಿಯ ಭದ್ರ ತಳಪಾಯದೊಂದಿಗೆ, ಹೊಸಚಿಗುರು ಮೂಡಿದುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಶೋಧಕ ಬುದ್ಧಿಯುಳ್ಳವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯ. ತಾಳಲಯಗಳ ವಿಚಿತ್ರತೆಯೊಂದಿಗೆ, ಗೇಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಛಂದೋಭಂಗವಾಗದಂತೆಯೂ ಮಾರ್ಗ ಸಂಗೀತದ ಛಾಯೆ ಬಿಂಬಿಸುವಂತೆಯೂ ಇವರು ತಮ್ಮ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದರು. ಇದೊಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೆಂದೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಿಯರಾದ ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತರು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದರು.

ಈ ಮೂವರ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರಭೇದವಿದ್ದರೂ, ಲಕ್ಷ್ಯವೊಂದೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಗೀತಜ್ಞಾನವುಳ್ಳವರೂ ಮನಗಾಣಬಹುದು. ಕೇವಲ ಅವರಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಆ ಜಾಡನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಹಿಡಿದು ಹಾಡಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಾರಣವಾಗಿಸಿದರೆ ಈ ಮೂವರನ್ನು "ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕೆಡಿಸಿದವರ" ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರಿಸಬೇಕಾದೀತು! ಆದರೆ ಕಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯುಳ್ಳ ಯಾರೂ ಹಾಗೆ ಹೇಳಲಾರರು. ಏಕೆಂದರೆ, ಕೇವಲ ಯಥಾ-ವತ್ ಅನುಕರಣೆಯೊಂದೇ ಶೈಲಿಯೆಂಬುದು ಕಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗುವ ಭಾವುಕತೆಯಾದೀತು. ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡದೆ ನೀಡುವ ತೀರ್ಮಾನಗಳು ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವುದು ಇಂತಹ ಭಾವುಕತೆಯಿಂದಲೇ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಆದಿಯಿಂದಲೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಾಗತಾಳಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿ ಪದಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ ಹೊರತು ಕೆಲವರನ್ನುವ 'ಜಾನಪದ ಮಟ್ಟು'ಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಅಲ್ಲ. ಸಂಗೀತದ ಮಿತವಾದ ಜ್ಞಾನವುಳ್ಳವರು, ಅನುಕರಣೆ-ಯಿಂದಲೇ ಕಲಿತವರು, ತಾವು ಕೇಳಿದ್ದ ದೇಸಿಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ ಅಂದು ಜನರನ್ನು ರಂಜಿಸಿದ್ದರೆಂದು ಹೇಳಬಹುದಲ್ಲದೆ, ಕೃತಿಕಾರನ ನಿರ್ದೇಶಕ್ಕನುಸರಿಸಿದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ವ್ಯಾಕರಣವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಮನಗಾಣಬೇಕು. ಮೇಲೆ ಹೆಸರಿಸಿದ ಮೂವರು ಹಿರಿಯರಿಗಿಂತ ಹಿಂದಣ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ರಾಗಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಹಲವು ಬಾರಿ ಕಷ್ಟಕರ, ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಲಾದೀತೆ?

ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಈ ಶತಮಾನದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ

ಮುದ್ದಣ ಕವಿಯು ರಚಿಸಿದ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಎಷ್ಟೋ ಹೊಸ ಬಂಧಗಳು ಮರಾಠಿ ನಾಟಕಗಳ ಹಾಡುಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಿದೆ. ಇಂತಹ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಅವನಿಗೆ ಬರಲು ಏನು ಕಾರಣ? ಹಿಂದಿನ ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತರು ಮಾರ್ಗಸಂಗೀತಾವಲಂಬನದಿಂದಲೇ ರಚಿಸಿದ್ದರೆಂಬುದೇ ಕಾರಣ. ಆದುದರಿಂದಲೇ, ಹಿಂದುಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಭಾವದ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದ ಮಟ್ಟುಗಳಿಂದ ಅವನು ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದುದು. ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಹಿಂದುಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತವು, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ವಲಯದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವೆಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ಸಾಮರಸ್ಯ ಹೊಂದಿತ್ತು.

ಬೇಹಾಗ, ಮಾಲಕಂಸ, ಸೋಹನಿ, ದುರ್ಗಾ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳು ಕರ್ನಾಟಕಿಯಲ್ಲಿ ಅದೇ ಹೆಸರುಗಳಿಂದಲೂ ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಹಿಂದುಸ್ಥಾನೀ ಕಾಪಿ, ಹಿಂದುಸ್ಥಾನೀ ಭೈರವಿ ಎಂಬ ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಣಗಳಿಂದಲೂ, ಮತ್ತೂ ಕೆಲವು ಹಿಂದೋಳ, ಹಂಸಾನಂದಿ, ಶುದ್ಧ ಸಾವೇರಿ ಮುಂತಾಗಿ ನಾಮಾಂತರಗಳಿಂದಲೂ ಗಾನ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಿತ್ತರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವುದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಷ್ಟೆ? ನೆರೆಹೊರೆಯವರಂತೆ, ನೆರೆಹೊರೆಯ ಶೈಲಿ, ಪದ್ಧತಿಗಳು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಕೊಡುಕೊಳುಗೆಯಾಗುವುದು ಮರ್ಯಾದೆಯೂ ಹೌದಷ್ಟೆ?

ಎರಡೂ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ಮೂಲಧಾತು ಒಂದೇ ಆದುದರಿಂದ ಇಂತಹ ಸಮನ್ವಯ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ರಾಗಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನೂ, ರಾಗ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನೂ ಮುದ್ದಣನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವುದರಿಂದ, ಅಂದಿನ ಪರಂಪರೆಯ ಭಾಗವತರು ಅವನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಹಾಡಲು ಹಿಂದೇಟು ಹಾಕಿದುದರಿಂದಲೇ ಇರಬೇಕು, ಆಗ ಎಳೆಯರಾಗಿದ್ದ ಬಲಿಪರು ಆ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಆಚಾರ್ಯರೆನಿಸಿದರು. ಅಗರಿ, ಮಾಂಬಾಡಿ ಇವರೂ ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲದ ಅನುಸರಣೆಯನ್ನು ಕೈಗೊಂಡರು. ಹಿಂದೆ ಹತ್ತು ಜನ ತುಳಿದು ಹಾದಿಯಾಗಿದ್ದುದು. ಆ ಹಂತದಿಂದ ರಾಜರಸ್ತೆಯಾಗುವುದಕ್ಕೆ ನಾಂದಿಯಾಯಿತು. ಶೈಲಿಗೆ ಹೊಸ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟು, ಸೊಬಗು ಸೇರಿ ಬಂದವು.

ಮುಂದಿನ ಹಂತದಲ್ಲಿ, ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿ, ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿಯನ್ನು ನೀಡಬಲ್ಲ ವಿದ್ವಾಂಸರಾಗಿದ್ದ ಕೋಟೆಕೂಜ ಮಹಾಬಲ ನೋಂಡರೂ, ಬೇಳಿಂಜೆ ಮೈಂದಪ್ಪ ರೈಗಳೂ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಭಾಗವತರಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದರು. ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯುಳ್ಳ ಅವರಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ ರಂಗವಾಯಿತು. ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ರಾಗಗಳು, ನಾದ ತರಂಗಿಣಿಗಳಾಗಿ ರಂಜಿಸಿದವು. ದೇಸೀಗಂಧಸ್ಪರ್ಶಿಯಾಗಿಯೇ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತವೂ ಆಗಬಹುದೆಂದು ತೋರಿಸಿದ ಅವರ ಕೊಡುಗೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಜಾನಪದ ಗೀತೆಗಳಿಗೆ ಡೋಲು, ದುಡಿ, ತಾಸೆ ಮೊದಲಾದ ಜಾನಪದ ವಾದ್ಯಗಳೇ ಹಿಮ್ಮೇಳಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಚೆಂಡೆ, ಮದ್ದಲೆಗಳೆಂಬ ಶಿಷ್ಟವಾದ್ಯಗಳೇ ಹಿಮ್ಮೇಳವಾಗಿ ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಔಚಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಬೆಳಕು ಸಿಗಬಹುದು. ಇವು ಶ್ರುತಿ ಬದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬುದೇ ನಿಯಮ. ಹಾಡುವಿಕೆಗೆ ಆಧಾರ ಶ್ರುತಿಯಾಗಿ ಪುಂಗಿಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅಜ್ಞಾನದಿಂದಲೋ, ಅನಿವಾರ್ಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳಿಂದಲೋ, ಮಿತಿಗಳಿಂದಲೋ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಲೆಗಳು ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದರಿಂದ ಆ ವಾದ್ಯಗಳೇ ಶ್ರುತಿಬದ್ಧವಾಗಬೇಕಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಪದ್ಧತಿ ಇತ್ತೆಂದು ತಿಳಿಯಬಾರದು.

ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಾದ್ಯವಾದ ಮೃದಂಗವನ್ನು ಮದ್ದಲೆಯ ಬದಲು ಏಕೆ ಬಳಸಲಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಸಹಜ. ಆದರೆ ಇದು ರಂಗ ಕಲೆಯೆಂಬ ಅರಿವಿನಲ್ಲಿ, ಈ ಮಾಧ್ಯಮದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಕ್ಕೆ, ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಮದ್ದಳೆಯ ಬಳಕೆ ಎಷ್ಟೊಂದು ಸೂಕ್ತ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಚೆಂಡೆ ನಾದದ ವಿಸ್ತಾರಕ್ಕೂ ಮದ್ದಲೆಯೆ ಸೂಕ್ತ ಸಹವಾದ್ಯವಾಗಿದೆ. ನಾದತರಂಗಗಳ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ತಿಳಿದವರಿಗೆ ಇದು ವೇದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವತಿಕೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಸ್ವರೂಪ ಸ್ವಭಾವಗಳು ಈ ಶತಮಾನವಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ರೀತಿಯನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಿದಾಗ, ಹಿಂದೆ ಹೆಸರಿಸಿದ ಮೂವರು ಹಿರಿಯರ ಪರಿಶ್ರಮವನ್ನು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಅವರು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟ ಮಾರ್ಗ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ತಾಳ, ಲಯಗಳ ನಿಖರತೆಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸಿ ಸಾಗುವ ರೀತಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಾಗಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ಕೂಡಿದರೆ, ನಾವು ವಿಚಾರಗೋಷ್ಠಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವ. ಭಾಗವತಿಕೆಯ 'ಆದರ್ಶರೀತಿ' ಸಿದ್ಧಿಸುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಿದೆ.

ಸೃಜನಶೀಲರಾದ ಹಳಬರು ಮೂವರೆಂದು ಹೆಸರಿಸಿ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಅಳವಡಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲರಾದ ಇಬ್ಬರನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹಿಂದೆ ಹೆಸರಿಸಿದುದು ಆ ಪ್ರಯೋಗದ ಮುಂದಿನ ಹಂತವನ್ನು ತೊಡಗಿದ ಮೂರನೆಯವರ ಕೊಡುಗೆಯ ಸೂಕ್ತ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನಕ್ಕಾಗಿ.

ಆ ಮೂರನೆಯವರೇ ನಮ್ಮ ಶ್ರೀ ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರು. ಅವರು ಆ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಪಕ್ವಾವಸ್ಥೆಗೆ ಒಯ್ಯುವ ಮೊದಲೇ ಇಲ್ಲವಾದರು. ಮಂಡೆಚ್ಚರಿಲ್ಲ, ಅಂಥವರೂ ಈಗಿಲ್ಲ. ಯಾರೂ ಆ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲೂ ಇದ್ದಂತಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತ ಜ್ಞಾನವಿದೆಯೆಂಬ ಕಾರಣವಾಗಿಯೇ, ಮಂಡೆಚ್ಚರ ದಾರಿಯನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸದೆ, ಅವರನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದು ಅಪಾಯದ ದಾರಿ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಜ್ಞಾನವೊಂದೇ ಭಾಗವತಿಕೆಗೆ ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಸಾಕೆಂಬ ತೃಪ್ತಿಯಿಂದ ಸಾಗಿದರೆ, ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ನಡೆದರೂ, ಶಿಸ್ತಿಲ್ಲದೇ ಅತ್ತಿತ್ತ ಸಾಗುವ ದಾರಿಹೋಕನಂತಾದೀತು. ಈ ಮಾತನ್ನು ಎಳೆಯ ಗೆಳೆಯರು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಕವಾದ ಆಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು. ಮಂಡೆಚ್ಚರಂಥವರು ಇಲ್ಲವಲ್ಲಾ ಎಂಬ ನನ್ನಂಥವನ ನಿರಾಸೆಯನ್ನು ಸುಳ್ಳಾಗಿಸಬೇಕೆಂಬುದೇ ನನ್ನ ನಿರೀಕ್ಷೆ.

ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡವರು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಂಡವರು. ಹಾಡಿನ ಭಾವವನ್ನು, ಪಾತ್ರದ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ತಿಳಿದು ರಾಗವನ್ನು ಅದಕ್ಕೆ ಸಮನ್ವಯಗೊಳಿಸುವ ಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿದ್ದವರೇ ಸರಿ.

ಒಂದೊಂದು ರಾಗದ ಪತ್ತಾರು ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಕಲಿತಿದ್ದ ಅವರಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ನೂರಾರು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದ ಕೆಲವೇ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿ ಭಾವ ವೈವಿಧ್ಯದಿಂದ ಹಾಡಲು ಬರುತ್ತಿತ್ತು. ರಾಗದ ಭಾವ ವೈವಿಧ್ಯದಿಂದ ಕೇಳುಗರ, ಕಲಾವಿದರ ಭಾವವನ್ನು ಕೆಣಕುವ ಶಕ್ತಿ ಅವರಲ್ಲಿತ್ತು. ಅಠಾಣ, ಭೈರವಿ, ಕಾಂಬೋದಿ ಹೀಗೆ ಒಂದೊಂದು ರಾಗವನ್ನೂ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾದ ಭಾವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಸುವ ಅವರ ಸಿದ್ಧಿ ನನ್ನ ಅವರ ಒಡನಾಟದಲ್ಲಿ ನಾನು ನೂರಾರು ಬಾರಿ ಕಂಡುಂಡ ಅಪೂರ್ವ ಅನುಭವವಾಗಿದೆ.

ಹಲವಡೆ, ಅವರ ಭಾಗವತಿಕೆಗಾಗಿಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಮೈಮರೆತು ಕೇಳಿದ ಶ್ರೋತೃಗಳನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಹೊರಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಿಗರಲ್ಲದವರೂ, ಅವರ ಭಾಗವತಿಕೆಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಪ್ರಶಂಸಿಸಿದುದು ಹಲವು ಬಾರಿ ಕಂಡ ಅನುಭವ.

ಆದರೂ, ದಿ। ಬಲಿಪರು ಎಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ನಿಂತರೋ ಅಲ್ಲಿಂದಲೇ ಮುಂಡೆಚ್ಚರು ಅವರ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಲಿಲ್ಲವೆಂಬ ಕೊರಗು ನನ್ನನ್ನು ಕೊರೆಯುತ್ತಿದೆ. ಮುಂಡೆಚ್ಚರ ಪ್ರಯೋಗ ಬೇರೆಯೇ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಯಿತು, ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದು ದಿ। ಬಲಿಪರ ಸಿದ್ಧಿಯ ಮುಂದುವರಿಕೆಯಾಗಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಿದ್ದರೆ ಅದರ ಪ್ರಯೋಜನ ಅದ್ಭುತವಾಗುತ್ತಿತ್ತೆಂದೇ ನನ್ನೆಣಿಕೆ.

ಕೊನೆಯ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಅರಿವಿನಿಂದ, ಅಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಅವರಿದ್ದರು. ಆ ವೇಳೆಗೇ ಅವರನ್ನು ವ್ಯಾಧಿ ಕಾಡಿತು. ಅವರ ಸ್ಫೂರ್ತಿ, ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಭಂಗ ಬಂದಿತ್ತು. ಆದರ ವಿರುದ್ಧ ಹೋರಾಡುತ್ತ, ನಿಷ್ಠೆ, ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಬಿಡದೆ ವ್ಯವಸಾಯ ನಿರತರಾಗಿದ್ದವರವರು. ಕೊನೆಗೂ ಕಾಲಪುರುಷನೇ ಗೆದ್ದನು.

ಮರೆಯಲಾಗದ ಕಲಾವಿದ

ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚ

ಎಂ. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಷಿ

ತಮ್ಮ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದಿಂದಲೂ, ಸಂಗೀತ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಗಳಿಂದಲೂ, ಗಂಭೀರ ಕಲಾಸಕ್ತಿ, ಆತ್ಮೀಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳಿಂದಲೂ, ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಿ ಕಲಾವಿದರಾಗಿದ್ದ ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಕಲಾವಿದರ, ರಸಿಕರ ಮೇಲೆ ಸ್ಥಾಯೀ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೋದವರು. ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾರಾಂಗಣದಲ್ಲಿ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರಭೆಯ ನಕ್ಷತ್ರ. ಜೀವಂತರಾಗಿದ್ದಾಗ ಈ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಹೇಗೋ ಹಾಗೇ ಅವರ ಅನುಪಸ್ಥಿತಿಯೂ ಈ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ ಎದ್ದುಕಾಣುತ್ತಿದೆ.

ಹಿನ್ನೆಲೆ:

ಬೆಳ್ತಂಗಡಿ ತಾಲೂಕಿನ ಕೊಡಿಯಾಲಬೈಲಿನ ಅಥವಾ ಕೃಷಿಕ ಮನೆತನದಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದ ಮಂಡೆಚ್ಚರಿಗೆ ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಗೀತದ ಗೀಳು, ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ತೀವ್ರವಾದ ತುಡಿತ, ಅವರದೇ ಹುಚ್ಚು ಎಂಬಷ್ಟು. ನಮ್ಮ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ದೊಡ್ಡ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ ಕಾಂಚನದ ಅಯ್ಯರ್ ಮನೆತನದ ಗುರುಕುಲದಲ್ಲಿ, ಒಂದು ದಶಕ ಕಾಲ ಸಂಗೀತಾಭ್ಯಾಸ ನಡೆಸಿದ ಮಂಡೆಚ್ಚರು. ಆಗಲೇ ಕಾಂಚನದ ಯಕ್ಷಗಾನ ತಂಡಕ್ಕೆ ಹಾಡುಗಾರರೂ ಆದರು. ಹುಟ್ಟೂರಿನ ಹಿರಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಅನುಭವಿ ಕಿಲ್ಲ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಭ್ಯಸಿಸಿದ ಬಳಿಕ. ಚೆಂಡೆ ಪ್ರಚಂಡ ಕುದ್ರೆಕೂಡ್ಲು ರಾಮಭಟ್ಟರಿಂದಲೂ ನೆಡ್ಲೆ ನರಸಿಂಹ ಭಟ್ಟರಿಂದಲೂ. ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನೂ ರಂಗಮಾಹಿತಿಗಳನ್ನೂ ಪಡೆದರು.

ದಕ್ಷಿಣಾದಿಯನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ್ದವರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತರಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಪರಿಪಾಠ ಆಗಲೇ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿತ್ತು. ಬೆಳಿಂಜೆ ಪೈಂದಪ್ಪ ರೈ, ಮಹಾಬಲ ನೋಂಡ, ಅಜ್ಜನಗದ್ದೆ ಗಣಪಯ್ಯ ಇವರುಗಳು ಆಗಲೇ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಕರ್ನಾಟಕಿ ಬಾನಿಯನ್ನು ಭಾಗವತಿಕೆಗೆ ಅಳವಡಿಸಿದ್ದರು. ಇದರಿಂದ ಮಂಡೆಚ್ಚರಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಧೈರ್ಯಗಳೊದಗಿದವು.

ವೃತ್ತಿ ಜೀವನ:

ಕಲ್ಲಾಡಿ ಕೊರಗಶೆಟ್ಟರ ಇರಾ ಸೋಮನಾಥೇಶ್ವರ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತಿಕೆ ವೃತ್ತಿ ಜೀವನ ಆರಂಭಿಸಿದ ಇವರು, ಅದೇ ಮೇಳ ಮತ್ತು ಕೆ. ವಿಠಲ ಶೆಟ್ಟರ ಕರ್ನಾಟಕ ಮೇಳ ಇವೆರಡೇ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ವೃತ್ತಿ ಜೀವನ ನಡೆಸಿದರು. ಮಂಡೆಚ್ಚ–ವಿಠಲಶೆಟ್ಟರ ಮೂರು ದಶಕಗಳ ಒಡನಾಟ ಕಲಾವಿದ-ಮೇಳದ ಮಾಲಿಕನ ಸಂಬಂಧವಾಗಿರದೆ. ಸೋದರ ವಾತ್ಸಲ್ಯದಂತಿತ್ತು. ಕ್ಲಪ್ತತೆ, ವೃತ್ತಿನಿಷ್ಠೆ. ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಓರ್ವ ಮಾದರಿ ವ್ಯವಸಾಯಿಯಾಗಿದ್ದರು. ವ್ಯವಸಾಯ ಜೀವನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ, ಸ್ವರ ಕೈಕೊಟ್ಟು, 'ನನಗೆ ಈ ಮೇಳದ ತಿರುಗಾಟ ಸಾಗದು' ಎಂಬಷ್ಟು ನಿರಾಶರಾಗಿದ್ದ ಮಂಡೆಚ್ಚರು, ನಂತರ

ಮೇಳದ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ರಜೆ ಮಾಡಿದುದು ಸಹ ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ. ಮೇಳದ ಕಲಾವಿದರೊಡನಾಗಲಿ ಇತರ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳ, ತಾಳಮದ್ದಲೆಗಳ ಕಲಾವಿದರೊಡನಾಗಲಿ. ಉತ್ತಮ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ. ಸ್ನೇಹ ಸಂಬಂಧ, ಭಾಗವತನ ವರ್ಚಸ್ಸು ಇವುಗಳನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಕೂಟ, ಒಡನಾಟ, ಮಿತ್ರಕೂಟಗಳಿಗೆ ಹೇಳಿಸಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೆನಿಸಿ ಉತ್ತಮ ತಂಡಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಕಲಾವಿದರಾಗಿದ್ದರು.

ಮಾಧುರ್ಯದ ಮೋಡಿಗಾರ:

ಮಂಡೆಚ್ಚರು ತನ್ನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿದ ಮಾಧುರ್ಯ. ನಾದ ಸಮೃದ್ಧಿ, ಸ್ವರದ ನಾಜೂಕು ಅನನ್ಯ ಸಾಧಾರಣವಾದದ್ದು. ತಮ್ಮ ಸವಿಗೊರಲು. ರಾಗದ ಪ್ರತಿಭಾ-ಪೂರ್ಣವಾದ ಬಳಕೆಗಳಿಂದ, ಶ್ರೋತೃವಿನ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ತಟ್ಟುವ ಅವರ ಹಾಡು-ಗಾರಿಕೆ, ನಾದಲೋಕ. ರಸಲೋಕ ಮೋಡಿ ಉಳ್ಳದ್ದು. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು, ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಚರಿತ್ರೆ, ಅಕ್ಷಯಾಂಬರ. ನಳಚರಿತ್ರೆ. ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ. ಸುಭದ್ರಾ ಕಲ್ಯಾಣ. ಕೋಟಿ ಚೆನ್ನಯ ಈ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಅವರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ವಿಖ್ಯಾತವಾದದ್ದು.

ಹಾಡುಗಾರನಾಗಿ, ಈ ಕಾಲದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಸಂಗೀತಗಾರರ ಮಟ್ಟದ ಕಲಾವಿದರಾದ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಯಶಸ್ಸು. ಬರಿಯ ಕಂಠ ಮಾಧುರ್ಯದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸಾಧಿತವಾದ. ಆಕರ್ಷಣೆ ಮಾತ್ರವಾಗಿದ್ದ ಯಶಸ್ಸಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಭೆ, ಕಾಂತಿ. ಪರಿಣಾಮ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಕಲಾವಂತಿಕೆ ಅವರದು. ಕಂಠದ ಸೊಗಸು. ಭಾವದ ಆಳ. ಹಾಡಿನ ಉಠಾವುಗಳನ್ನು ಹದವಾಗಿ ಒಳಗೊಂಡ ಅವರ ಭಾಗವತಿಕೆ ಗಾನಪ್ರತಿಭೆಯ ಒಂದು ಉಚ್ಚ ಹಂತದ ದೃಷ್ಟಾಂತ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರಾಗವನ್ನೂ ಅಳವಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಅವರ ಯೋಜನೆ. ಆ ಯೋಜನೆಯ ಅನ್ವಯಗಳ ಹಿಂದಿನ ಪರಿಶ್ರಮ ಅದರಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ರಾಗವನ್ನು ಭಾವಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸುವ ರೀತಿಯನ್ನು. ಅವರ ಭಾವ ವೈವಿಧ್ಯದ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ತಾನು ಕಲಿತ ಕರ್ನಾಟಕಿ ಬಾನಿಗೆ ಸಮನ್ವಯಗೊಳಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದುದು ಅವರ ದೊಡ್ಡ ಸಾಧನೆ. ಕರುಣ. ಭಕ್ತಿ. ಶೃಂಗಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನನ್ನು. ರಸಿಕನನ್ನು ಘನವಾದ ಕಲಾನುಭವಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿಸುವ ಸ್ಪಂದನ ಶಕ್ತಿ ಅವರಿಗಿತ್ತು. ವೀರ. ರೌದ್ರ ರಸಗಳ ಹಾಡು-ಗಾರಿಕೆಯ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಧೋರಣೆ ಅವರದು. ಅದು ಬರಿಯ ಬೊಬ್ಬೆಯಾಗದೆ, ತನ್ನ ಉಠಾವು. ಚಾಪುಗಳಿಂದ ಭಾವಪ್ರಕಾಶನವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕೆಂಬುದು ಅವರ ದೃಷ್ಟಿ. ಪರಿಶ್ರಮವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಲ್ಲವರಿಗೆ. ಅವರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಸಾಧನೆ. ಪ್ರಯೋಗಗಳ ವಿಪುಲ ಸಾಧನೆ ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು.

ಪ್ರಯೋಗ ಶೀಲ ನಿರ್ದೇಶಕ:

ರಂಗ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಸಾಧನೆ ಅಭ್ಯಾಸ ಯೋಗ್ಯವಾದುದು. ದೃಶ್ಯಗಳ ಸಂಯೋಜನೆ, ಘಟನೆಗಳ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ. ಕಥೆಯ ಗತಿ, ಯಾವ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟು ಮಹತ್ವ ನೀಡಬೇಕು, ಕಥೆಯ ಪಾತ್ರದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊರಗೆಡಹುವ ರೀತಿ. ಹೊಸ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳು –ಇಂತಹ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಗಳು. ಒಳನೋಟಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದ ಅವರ ಒರಿಜಿನಾಲಿಟಿ ಬೆರಗು ಹುಟ್ಟಿಸುವಂಥದ್ದು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಒಂದು ಕಾವ್ಯವಾಗಿ ನೋಡಬಲ್ಲ ದೃಷ್ಟಿ ಅವರಿಗಿತ್ತು.

ರಂಗದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ನೃತ್ಯದಿಂದಲೇ ತೋರಿಸುವ ಪ್ರಯೋಗ (ಉದಾ: ಸೀತಾ ಕಲ್ಯಾಣದಲ್ಲಿ ಅಹಲ್ಯೆಯ ಕಥೆ)ಗಳನ್ನವರು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಆಟದಲ್ಲಿ, ಜಡ್ಡುಗಟ್ಟಿ ಹೋಗಿರುವ, ಅರ್ಥಹೀನವೆನಿಸಿರುವ ಹಲವು ಮಾಮೂಲುಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಬೇರೆ ರೀತಿಯಿಂದ ಅಳವಡಿಸಿ ಜೀವಂತಿಕೆ ತರಲು ಸಾಧ್ಯ ಅನ್ನುತ್ತಿದ್ದ ಅವರು ಪ್ರದರ್ಶನ ಗುಣಮಟ್ಟ, ಕಲ್ಪನಾ ನಾವೀನ್ಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ತುಂಬ ಕಾಳಜಿ ಹೊಂದಿದ್ದರು.

ನಮ್ಮ ವ್ಯವಸಾಯ ಮೇಳಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ, ಸಹಕರಿಸಲೂ, ಬುದ್ಧಿಯ ಪರಿಶ್ರಮ ಮಾಡಲೂ ಸಿದ್ಧರಿಲ್ಲದ ಕಲಾವಿದರ ಮಧ್ಯೆ ತಮ್ಮ ಹೊಸ ಯೋಜನೆಗಳು ಅರಣ್ಯರೋದನ ಎಂದು ವ್ಯಥಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಅವರಿಗೆ, ಕಲಾವಿದರ ಅನಭ್ಯಾಸ, ಇಷ್ಟು ಸಾಕೆಂಬ ಭಾವಗಳ ಬಗೆಗೆ ತುಂಬಾ ಬೇಸರ, ಕೋಪ ಇತ್ತು.

ಕರ್ನಾಟಕ ಮೇಳದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಯಶಸ್ಸಿನ ಹಿಂದಿನ ದೊಡ್ಡ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದ ಭಾಗವತರು ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದೇಶನದ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದವರು. ಕೆಲವೇ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ತುಳು ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಶೀಘ್ರವಾದ ದೃಶ್ಯ ಬದಲಾವಣೆ ಅತಿ ಅಗತ್ಯ ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದ ಅವರು ನಿಬಿಡವಾದ ಘಟನಾವಳಿಗಳು, ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ತಿರುವುಗಳು-ಇವು ಆ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳೆನ್ನುತ್ತಿದ್ದರು.

ಸತ್ವಹೀನವಾದ ಕೆಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ, ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಪ್ರತಿಭೆ ವೆಚ್ಚವಾಗುತ್ತಿದ್ದುದು, ರಸಿಕನಿಗೆ ಒಂದು ಖೇದದ ಅನುಭವವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಮಿತಿಗಳ ನಡುವೆಯೂ ನಿರ್ದೇಶನಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಆಕಾರ ನೀಡುವ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಕೃತಕೃತ್ಯರಾಗಿದ್ದರು. ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ, ಅವರು ಸತತ ಯೋಜನೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು.

ಗಂಭೀರ ಆಸಕ್ತಿ:

ಭಾಗವತಿಕೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಂಗತಿಗಳು ಮಂಡೆಚ್ಚರಿಗೆ ಗಂಭೀರ ಆಸಕ್ತಿಯ ವಿಷಯಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಹಿರಿಯ, ಕಿರಿಯ ಕಲಾವಿದರೊಂದಿಗೆ, ಸಾಹಿತಿ, ರಸಿಕರೊಂದಿಗೆ ಈ ವಿಷಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ಅವರು ಚರ್ಚಿಸಿ, ವಯಸ್ಸಿನ, ಸ್ಥಾನದ ಭೇದವಿಲ್ಲದೆ, ಸಲಹೆಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಯಾವ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಯಾವ ರಾಗ, ಅದು ಏಕೆ, ಹೇಗೆ, ಪದ್ಯಗಳ ಆಯ್ಕೆ ಹೇಗೆ, ಏನು– ಈ ಕುರಿತು ಅವರು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಡೀ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಆಕಾರ ವಿಚಿತ್ರಗೊಳ್ಳದಾಗ, ಅವರಲ್ಲಿ ಅಸಮಾಧಾನ ಉಳಿಯುತ್ತಿತ್ತು. ಪ್ರಯೋಗಾನುಭವ ಇರದ ಹಲವು ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಅವರು ಅನುಭವಿಗಳಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ, ಅಭ್ಯಸಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ನಿಧನದ ಕೆಲವೇ ವರ್ಷಗಳ ಮೊದಲು ಮಾಡಿದ್ದು, ಅವರ ಆಸಕ್ತಿಯ ಜೀವಂತಿಕೆಯ ದೃಷ್ಟಾಂತ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿದ್ದ ಪದಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲಿಸಿ ಹಾಡು–ವುದರಲ್ಲೂ ಅವರು ಆಸಕ್ತಿ ತೋರಿ, ಅವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು.

ಅಭಿರುಚಿ ವೈವಿಧ್ಯ:

ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಸಕ್ತಿ ವಿಶಾಲವಾದುದಾಗಿತ್ತು. ಓದುವಿಕೆ, ರೇಡಿಯೋ, ನಾಟಕ, ಸಿನೆಮಾ-ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿರುಚಿ. ವಿಚಾರ ಗೋಷ್ಠಿ, ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿ, ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ, ಸಿನಿಮಾ ಮಂದಿರ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಜಾನಪದ, ಮ್ಯೂಸಿಕಲ್ ನೈಟ್ - ಯಾವುದೇ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವಿರಲಿ ಅವರು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ

ಹೀಗೆ ಹಲವು ಅಭಿರುಚಿಗಳಿಗೆ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಒಡ್ಡಿದ ಕಲಾವಿದರು ವಿರಳ. ತಾವು ಕಂಡ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಗುಣಗ್ರಾಹಿಯಾಗಿ ಪರಿಭಾವಿಸಿ ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಅವರ ಕ್ರಮವಾಗಿತ್ತು.

ಭಾಗವತರ ವ್ಯಾಸಂಗ ವಿಸ್ತೃತವಾದದ್ದು. ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ವಿಮರ್ಶೆಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ಆಸಕ್ತಿ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ಪಂಪ, ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ಅವರ ನೆಚ್ಚಿನ ಕವಿಗಳು. ಓದಿದುದನ್ನು ಮಿತ್ರರೊಂದಿಗೆ ಚರ್ಚಿಸುವ ಹವ್ಯಾಸ.

ರಸಿಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ:

ಆಟಕೂಟಗಳ ಭಾಗವತರಾಗಿದ್ದಾಗಲೇ ಬಹುಶಃ ಆ ಸಭೆಗಳ ಅತ್ಯಂತ ಆಸಕ್ತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಎಂಬಂತಿದ್ದರು. ಪ್ರತಿ ಕ್ಷಣವನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸುತ್ತ, ನಗುತ್ತ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಸೂಚಿಸಿ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ರಂಗದ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ಲೀನತೆ ಅತ್ಯಂತ ಅಭಿನಂದನಾರ್ಹ. ಹಲವು ಸಲ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಮಾತು, ಅಭಿನಯಗಳಿಗೆ-ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿನ್ನೂ ಅವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸದಿದ್ದಾಗಲೇ– ಅವರೊಬ್ಬರೇ ನಕ್ಕು, ಮೆಚ್ಚಿ, ಪ್ರಚೋದನೆ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದುದುಂಟು. ಅದೇ ಮೊತ್ತಮೊದಲಾಗಿ, ಅವರು ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾರೇನೋ ಎಂಬಷ್ಟು ಜೀವಂತ ಆಸಕ್ತಿ, ರಸಿಕತನ ಅವರದ್ದು.

ಹೊಸ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಅವರು ದೊಡ್ಡ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಕ. ಸಮರ್ಥನಾದ ಹೊಸ ಕಲಾವಿದ ಈ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಅವನನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವ, ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುವ ಉತ್ಸಾಹ ಅವರಿಗೆ. ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅವರೊಂದು ಚೇತನ ಕೇಂದ್ರ.

ಆತ್ಮೀಯ ಸ್ನೇಹಿತ:

ಅವರಂತಹ ಮೃದು ಹೃದಯದ, ಆಳವಾದ ಪ್ರೀತಿಯ ಸ್ನೇಹಶೀಲರು ಬಹಳ ಇರಲಾರರು. ಅವರ ಅಭಿಮಾನ, ಪ್ರೀತಿ ಮನದಾಳದ್ದು: ಮುಗ್ಧತೆ ಮಗುವಿನಂತಹದು. ತನ್ನ ಯಾವುದೇ ಅನುಭವವನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವುದು, ಇತರರ ಮಾತು, ವಿನೋದ, ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವರ ಸಹಜ ಗುಣ. ಅನನ್ಯ ಆತ್ಮೀಯತೆ, ಹೂವಿನಂತಹ ಮನಸ್ಸು ಅವರದು. ಅವರ ಮಗುವಿನ ನಗೆ ಅವರ ನಿಕಟವರ್ತಿಗಳ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಜೀವಂತ ದೃಶ್ಯದ ಅಚ್ಚು. ಮಿತ್ರರಿಗೆ, ಸಹಕಲಾವಿದರಿಗೆ ತೊಂದರೆಯಾದಾಗ ಅವರಿಗೆ ತಳಮಳ. ಪರಿಚಯ, ಸ್ನೇಹ ಸಂಬಂಧ ಗಳಿಸಿ ಉಳಿಸುವುದು ಅವರ ಸ್ವಭಾವ. ಸೌಜನ್ಯ,ಆತಿಥ್ಯ, ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಹಾರ್ದಿಕ ಸ್ನೇಹ, ಮುಚ್ಚುಮರೆಯಿಲ್ಲದ ಸರಸ ಇವುಗಳಿಂದ ಕಲಾವಿದರಿಗೆಲ್ಲಾ ಇವರು ಆಪ್ತರು. ಇತರ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಮೆಚ್ಚುವ ಗುಣ ಅವರಿಗಿತ್ತು. ಮಿತ್ರಕೂಟಗಳಲ್ಲಿ ಅವರಿದ್ದರೆ ಅದರ ಬಣ್ಣವೇ ಬೇರೆ.

ಹರಿದಾಸ:

ಹರಿಕಥಾರಂಗದಲ್ಲಿ ಕೈಯಾಡಿಸಿದ್ದ ಮಂಡೆಚ್ಚರು, ಕಾವ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಸಂಗೀತ ಪಾಂಡಿತ್ಯಗಳಿಂದ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದರು. 'ಹರಿಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಪೀಠಿಕೆ ಎಂಬುದೇ ಪ್ರತಿಪಾದನಾತ್ಮಕವಾದ ಕಥೆ ಅರ್ಥಾತ್ ಕಥಾರ್ಥ; ಅದರ ವಿವರಣೆಗಾಗಿರುವ ಆಖ್ಯಾನ ಅಥವಾ ಕಥೆ ಎಂಬುದೇ ಉಪಕಥೆ' ಎಂದವರ ನಿಲುವು. ರಂಜನೆಯ ಅಂಶಕ್ಕೆ ಅವರ ಹರಿಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವವಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವರ ವಿವರಣೆಯ ಕ್ರಮ ಜಿಗುಟು ಮತ್ತು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಗೋಜಲಾಗಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ಅವರು ತಾಳಮದ್ದಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ಹೇಳಿದ್ದುಂಟು.

ಶೈಲಿಯ ಸಮಸ್ಯೆ:

ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಶೈಲಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪಾರಂಪರಿಕ ಶೈಲಿಯ ಸೊಗಸಿನ ಅರಿವಿದ್ದವರು ಸಹಮತರಾಗುವುದು ಕಷ್ಟ. ಅವರು ರಾಗಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಶೈಲಿ, ಆರಿಸುವ ಲಯ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಧಾನ ಕಚೇರಿ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಂಡವುಗಳಾಗಿದ್ದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದ ಶೈಲಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುವು. ಲಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಹಿಡಿತ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಎನ್ನುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅತಿವೇಗವಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಭಾಮಿನಿ.ವಾರ್ಧಕ ಮೊದಲಾದ ವಿಶಾಲ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿಸಿಧಾನವಾಗಿ ಅವರು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದುದು ತೊಡಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಪದ್ಯದ ಬಂಧ-ಹಾಡಿನ ಲಯ ಇವುಗಳ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾದ ಬೆಸುಗೆ ಅವರಿಗೆ ಸಾಧಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಎಂತಿದ್ದರೂ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಶೈಲಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಒಂದು ಉಪಯುಕ್ತ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇರಿಸಿದ್ದು ನಿಜ.

ಶೈಲಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯದ ಕುರಿತು ಅವರಿಗೆ ಗೌರವವಿತ್ತು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಅವರು ಎಷ್ಟು ಸೊಗಸಾಗಿ ಹಾಡಬಲ್ಲರೆಂಬುದು ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಜರಗಿದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಮ್ಮೇಲನದಲ್ಲಿ (೧೯೭೧) ಸಿದ್ಧವಾಯಿತು. ಹಲವು ಬಾರಿ ಅದೇ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದುದುಂಟು. ಇತ್ತೀಚಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತಿವಹಿಸಿದ್ದು. ತನ್ನ ಅಭ್ಯಾಸದ ನಾಜೂಕು. ರಾಗ ನಿರ್ಣಯಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿಯ ದೋಷಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿ, ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ಹಾಡುವ ಹೊಸ ಸಮನ್ವಯದ ಧೋರಣೆಯನ್ನವರು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದರು. ಈ ಪ್ರಯೋಗ ಒಂದು ಪಕ್ವಹಂತವನ್ನು ತಲುಪುವ ಮೊದಲೇ ಅವರು ವಿಧಿವಶರಾದುದು ದುರ್ದೈವದ ಸಂಗತಿ.

ಅತಿ ಉದಾರ, ಧೀರ:

ಅತಿ ಸಜ್ಜನಿಕೆ. ವಿಚಿತ್ರ ಔದಾರ್ಯ ಮತ್ತು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರವಿಲ್ಲದ ಆರ್ಥಿಕ ಅನಾಸಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಆಗಾಗ ಮುಗ್ಗಟ್ಟಿಗೊಳಗಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಒಬ್ಬ ಅವಧೂತ ನಂತಿದ್ದ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಸಣ್ಣವನಾಗಲೊಲ್ಲದ ಮರ್ಜಿ ಅವರದು. ಜಮೀನು, ತೋಟಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದವರು ಅವನ್ನು ಕಳಕೊಂಡರೂ ಆ ಬಗ್ಗೆ ಚಿಂತಿಸದ, ಗಂಭೀರವಾಗಿಯೇ ಬದುಕಿದ. ಅನಾರೋಗ್ಯದಲ್ಲೂ ಸಂತೋಷವಾಗಿ ಇರಬಲ್ಲ ಧೀರ.

ವೀರಮರಣ:

ನಿಧನಕ್ಕೆ ನಿಕಟಪೂರ್ವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವರು ಹಲವು ಬಾರಿ ಹೇಳಿದ್ದುಂಟು :"ವ್ಯವಸಾಯದಲ್ಲಿದ್ದಾಗಲೇ, ಶರೀರದ ಸ್ಥಿತಿ ಇಳಿಮುಖವಾಗುವ ಮೊದಲೇ ನಾನು ಮರಣವನ್ನು ಬಯಸುತ್ತೇನೆ. ನಿವೃತ್ತನಾಗಿ ಮೂಲೆ ಗುಂಪಾದ ಮೇಲಿನ ಬದುಕು ನನಗೆ ಬೇಡ." ಅವರ ಪತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಅವರು ಬಯಸಿದ ಮರಣವೇ ಅವರಿಗೆ ಬಂತು: ಕಲಾ ಸಮ್ಮೇಲನವೊಂದರಲ್ಲಿ ರಸಿಕರ, ಕಲಾವಿದರ, ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಂತು. ರಂಗದಲ್ಲೇ ಅಸು ನೀಗಿದ ಮಂಜುನಾಯಕ, ಉಪ್ಪೂರ ಭಾಗವತರಂತೆ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ನಿಧನ-ಕಲಾರಂಗಕ್ಕೆ ದೊಡ್ಡ ಆಘಾತವಾದರೂ-ವೀರಮರಣ.

ಅವಿಸ್ಮರಣೀಯ:

ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಅಭ್ಯಾಸ, ಭಾವಪರಿಣತಿ, ಕಾಳಜಿ. ವೃತ್ತಿ ನಿಷ್ಠೆಗಳು ಅನುಕರಣೀಯ.

ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲೂ, ಕಲಾವಂತಿಕೆಯಲ್ಲೂ ಅವರಂತಹ ಓರ್ವ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನಾವು ಮತ್ತೆ ಪಡೆಯುವುದು ದುರ್ಲಭ. ಅವರ ನಿಧನ ಕಲಾವಿದರನ್ನು, ಮಿತ್ರರನ್ನು, ಅಭಿಮಾನಿಗಳನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಕಲಕುವ ಒಂದು ನೋವು. ಅವರ ನೆನಪು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಗೆ, ಹೊಸ ಯೋಚನೆ-ಗಳಿಗೆ ಸದಾ ಸ್ಫೂರ್ತಿದಾಯಕ.

ನಾ ತಿಳಿದ ಮಂಡೆಚ್ಚರು

ಕಡತೋಕಾ ಮಂಜುನಾಥ ಭಾಗವತ

ದಿವಂಗತ ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಣೀಯ ಸ್ಥಾನ. ಅವರ ಕೊಡುಗೆ ಈ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಬಹು ಮೌಲ್ಯವುಳ್ಳದ್ದು.

ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ, ಜನಾಕರ್ಷಣೆ ಮಾಡಿ ಅಲ್ಪಾವಧಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಅಸ್ತಂಗತರಾದ ಮೈಂದಪ್ಪ ರೈಗಳ ತರುವಾಯ ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಧುರ್ಯ, ಸವಿ-ಸೊಬಗನ್ನು ಆವಾಹಿಸಿ ನಿರಂತರ ಮೂವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಸುದೀರ್ಘ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ ಹಿರಿಯ ಜೀವ ಮಂಡೆಚ್ಚರು. ಯಕ್ಷಗೀತೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಥಮತಃ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿದ ಭಾಗವತರು ಅವರು. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯವು ಭಾವವನ್ನು ತೇಲಿಸಬೇಕು ಹೊರತು ಮುಳುಗಿಸಬಾರದು. ಪದ್ಯ–ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನಪೂರ್ಣ ಸಂಗೀತದ ರಾಗ-ನಾದ ಸೌಂದರ್ಯದ ಹೂರಣ ತುಂಬಿ ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಧುರ್ಯದ ಹುರುಳನ್ನು ಅರಳಿಸಬಲ್ಲ ವಿಶಿಷ್ಟ ಚೈತನ್ಯ ಅವರಲ್ಲಿತ್ತು. ಸಂಗೀತದ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ಜಾನಪದೀಯ ಸೊಗಸನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಕಲೆ ಕರಗತವಾಗಿತ್ತು. ಆಧಾರ ಶ್ರುತಿ ತೀರ ಮಂದ್ರದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಅದರ ಮೂರು ಸ್ಥಾಯಿಗಳಲ್ಲೂ ಸಂಚರಿಸಿ, ರಾಗ ವಿಸ್ತಾರ ಮಾಡಿ ರಂಗವನ್ನು ತುಂಬಿಸುವ ಅನನ್ಯ ಶಕ್ತಿ ಅವರದಾಗಿತ್ತು. ಶುದ್ಧ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಅಧ್ಯಯನ ಅವರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ತುಂಬಾ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರ ಅಮೌಲ್ಯ ದೇಣಿಗೆಯನ್ನೇ ಪಡೆಯಿತು. ಪದಪುಂಜಗಳಿಂದ ಪರಿಪ್ಲುತವಾಗಿ ತಾಳ–ಲಯ–ಗಮಕಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ರಚಿಸಿದ ಹಾಡುಗಳ ಸಂಗ್ರಹವೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ. ಆ ಪ್ರಸಂಗ ಅಥವಾ ಗೀತರೂಪಕಗಳು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಭಾಗವತನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಲೇಬೇಕು. ಭಾಗವತ ಪ್ರಥಮ ಪಾತ್ರಧಾರಿ. ಅವನ ಅರ್ಹತೆ, ಅನುಭವ ಹೆಚ್ಚಿದಷ್ಟೂ ಪ್ರದರ್ಶನ ಯಶಸ್ವಿ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಅಗ್ರಮಾನ್ಯ ಭಾಗವತರು.

ಕೆಲವು ಸಲ ಆಲಾಪನೆ, ರಾಗವಿನ್ಯಾಸ, ವಿಸ್ತಾರ ಅಧಿಕವಾಗಿ ಕಂಡರೂ ಸುಸಂಬದ್ಧ, ಶಾಸ್ತ್ರಪೂರ್ಣವಾದ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಕಂಠಶ್ರೀಯಿಂದ ಹೊರ ಹೊಮ್ಮುವುದಾದ್ದರಿಂದ ರಸಿಕರು, ಭಾವುಕರು, ವಿದ್ವಾಂಸರು ಪೂರ್ಣ ಮೆಚ್ಚುತ್ತಿದ್ದರು. ಕೇವಲ ರಂಜನೆಯೇ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಸಿನಿಮಾ ಹಾಡುಗಳ ಅನುಕರಣೆಯಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನೀಯವಲ್ಲದ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವೂ ಎನಿಸದ ಹತ್ತೆಂಟು ಶೈಲಿಗಳ ಕಲಸು ಮೇಲೋಗರವಲ್ಲ ಅವರ ಭಾಗವತಿಕೆ. ಶುದ್ಧ ಸಂಗೀತದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಜಾನಪದ ಸತ್ವವುಳ್ಳ. ಶ್ರಾವಕರನ್ನು ಸಂತೋಷಪಡಿಸುವ ಭಾಗವತಿಕೆ ಅವರದೆಂಬುದು ಪರಿಶುದ್ಧ ಸತ್ಯ.

ಯಲ್ಲಾಪುರದ ಮಂಚೀಕೇರಿಯಲ್ಲಿ ಕುಂಡಾವು ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಮಂಡೆಚ್ಚರಿದ್ದಾಗ 'ಕೃಷ್ಣಲೀಲೆ -ಕಂಸವಧೆ'ಯ ಮಾಯಾ ಪೂತನಿಯ ಪದ್ಯಗಳಿಂದ ನಾನು ತುಂಬಾ ಪ್ರಭಾವಿತನಾಗಿದ್ದೆ. ನಳಚರಿತ್ರೆ, ದ್ರೌಪದಿ ವಸ್ತ್ರಾಪಹಾರ, ಕುಶಲವರ ಕಾಳಗ, ಕೋಟಿಚೆನ್ನಯ

ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಪದ್ಯಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಮಾರ್ದನಿಗೊಡುತ್ತಲಿವೆ. ಭಾವುಕರೂ ಸ್ನಿಗ್ಧ ಹೃದಯಿಗಳೂ ಆಗಿದ್ದ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ನನ್ನ ಸ್ನೇಹಿತರೂ ಆಗಿದ್ದರು. ಅವರೊಡನೆ ಹಲವು ಸಲ ಮಾತಾಡಿದಾಗ ಬಿಚ್ಚು ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಅವರಾಡಿದ ಮಾತು, ನೀಡಿದ ಸಲಹೆಗಳು ನನ್ನ ಉದ್ಯಮಕ್ಕೆ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿದ್ದವು. ಮುಂಬೈಗೆ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಹೋಗಿ, ಒಟ್ಟಿಗೆ ಭಾಗವತಿಕೆ ಮಾಡಿ, ಮರಳಿ ಬರುವಾಗ ಮಂಡೆಚ್ಚರನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ದುಃಖಭಾರದಲ್ಲಿ ನಾನು ಜರ್ಝರಿತನಾಗಿದ್ದೆ.

ಧೀಮಂತ ಭಾಗವತ - ಮಂಡೆಚ್ಚರು

ಕೆ. ಎಂ. ರಾಘವ ನಂಬಿಯಾರ್

ವರ್ಚಸ್ವೀ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ನೆರಳುಗಳು ನೂರು. ತಮ್ಮ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಗಾಢವಾಗಿ ಸೆಳೆದ ಕಲಾವಿದನನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದು ಆಸ್ವಾದಕನ, ಅದರಲ್ಲೂ ಅಭ್ಯಾಸನಿರತ ಕಲಾವಿದನ ಸಹಜ ಸ್ವಭಾವ. ಅಗರಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಭಾಗವತರಂತೆ ಹಾಡುವವರೆಷ್ಟು? ಬಲಿಪರೊ ಎಂಬ ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವವರೆಷ್ಟು? ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಶೇಣಿ, ಸುಂದರರಾಯರಾಗಲು, ಮಹಾಬಲ ಹೆಗಡೆಯಾಗಲು ಹವಣಿಸುವವರೆಷ್ಟು? ಚಿಟ್ಟಾಣಿ, ಶಂಭು ಹೆಗಡೆ ಅವರನ್ನು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅನುಕರಿಸುವವರೆಷ್ಟು? ಇದೇ ಬಗೆಯ 'ಏಕಲವ್ಯ ಶಿಷ್ಯ'ರ ವರ್ಗವೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಮಹಾನ್ ಕಲಾಕಾರ ದಿ। ವಿದ್ವಾನ್ ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರು.

ಭಾಗವತ ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೇ ಅವರ ಹಲವಾರು ಪಡಿಯಚ್ಚು-ಗಳು ರಂಗಕ್ಕೆ ಬಂದವು. ಆದರೆ ಆ ಪಡಿಯಚ್ಚುಗಳಿಗೆ 'ಮೂಲ ಮಂಡೆಚ್ಚರು' ತೆರವು ಗೊಳಿಸಿದ ಜಾಗವನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಬೇಕಷ್ಟೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ನಕಲು ತೆಗೆಯುವುದರಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನಿಗಿರುವ ಪರಿಮಿತಿಗಳು. ದಿ। ಬಲಿಪ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರನ್ನು ಕಿರಿಯ ಬಲಿಪರು ಅನುಕರಿಸಿದರು. ಆ ಬಗೆಯ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಅನುಕರಣೆ ಒಬ್ಬನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯ-ವಾದರೆ 'ಕಾಯಿದ್ದಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕೆಲಸ'ವಂತಾದರೂ ಅದೊಂದು ಬೆಲೆಯುಳ್ಳ ಕೊಡುಗೆಯೆ. ಅನುಕರಣೆಗೆ ಹೊರಡುವ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ 'ಮೂಲಪ್ರತಿ'ಯನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಅನುಕರಿಸುವವನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಗುಣಗಳೂ ದೋಷಗಳೂ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ಬೆರೆತು-ಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಯಥಾರ್ಥ 'ಕಾರ್ಬನ್ ಕಾಪಿ' ಎಂಬುದು ಮಾನುಷ ಅನುಕರಣೆಗೆ ದಕ್ಕದ ವಿಷಯ. ಹಾಗಾಗಿ ಅನುಕರಣೆಗಾರ ಒಪ್ಪಿಸುವ ಪ್ರತಿಯು ಮೂಲಪ್ರತಿಗೆ ಭಿನ್ನವಾದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೀಡುವುದೆ ಸಾಮಾನ್ಯ. ಹಾಡು ಸಾಗುವಾಗ ಒಂದೊ ಎರಡೊ ಕಡೆ ಮೂಲ-ಪ್ರತಿಯ ಛಾಯೆ ಕಾಣಿಸಬಹುದು ಅಷ್ಟೆ.

ಬೇರೆ ಭಾಗವತರಿಗೆ 'ಅನುಕರಣ ಪ್ರತಿ' ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೂ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಗಾನ ಶೈಲಿಗೆ ನೆಳಲು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಬಲವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಬಲಿಪ, ಅಗರಿ,ಉಪ್ಪೂರ ಮೊದಲಾದವರ ಗಾನವನ್ನು ಸೀಳಿ ನೋಡಿದರೆ ಅವರಲ್ಲಿ 'ಯಕ್ಷಗಾನದ ಆಳವಾದ ಜ್ಞಾನ' ಮತ್ತು 'ಮಾರ್ಗ ಸಂಗೀತದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜ್ಞಾನ' ಇವುಗಳ ಸಂಯೋಗ ವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಮಂಡೆಚ್ಚರದು ಇವಕ್ಕೆ ಸರಿ ವಿಪರೀತ–'ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜ್ಞಾನ' ಮತ್ತು 'ಮಾರ್ಗಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಆಳವಾದ ಜ್ಞಾನ'. ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡಿಕೆಯ ವಿನ್ಯಾಸ ಸರಳ. ಮಾರ್ಗ ಸಂಗೀತದ ರೀತಿ ಸಂಕೀರ್ಣ. ಹಾಗಾಗಿ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಭಾಗವತಿಕೆಯ ನಕಲು ತೆಗೆಯುವುದೆಂದರೆ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತದ ನಕಲು ತೆಗೆಯುವಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಸುಲಭ.

ಮೆಚ್ಚಿಕೆ ಎಂಬುದು ಒಂದು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಬರುವಂಥ-

ದಲ್ಲವೇ? ಕೆಲವರಿಗೆ ಚಹಾದಂತೆ ಕಾಫಿ ಸೇರದು. ಕಾಫಿ ಎಂದರೆ ಅಮೃತ ಎನ್ನುವವರೂ ಧಾರಾಳ. ಕೆಲವರಿಗೆ ತೆಂಕಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಸೇರದು. ಕೆಲವರಿಗೆ ಬಡಗೆಂದರೆ ಏನೋ ಎಡವಟ್ಟು. ತೆಂಕಿನಲ್ಲಿ 'ಅಗರಿಭಕ್ತ'ರಿಗೆ ಬಲಿಪರ ಹಾಡೆಂದರೆ ಏಕೊ ತಳಮಳ. ಅಗರಿ ಸೇರದ ಮಂದಿಯೂ ಬಹಳ ಇದ್ದಾರೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ ದಿ। ಮೈಂದಪ್ಪ ರೈ ಅವರು ತೆಂಕಿನಲ್ಲಿ ಹೊಸತೊಂದು ಶೈಲಿಯನ್ನು ತಂದರು. ಅದು ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಆಲಾಪನೆವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸುವುದು. ರೈಗಳು ಬಹಳವಾಗಿ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಬಾಳಿದರು. ಮೈಂದಪ್ಪ ರೈ ತೆರವು ಮಾಡಿದ ಜಾಗಕ್ಕೆ ಭರ್ತಿಯಾದವರು ವಿದ್ವಾನ್ ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರು. ಆದರೂ ತನ್ನದೇ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಮಂಡೆಚ್ಚರು ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಂಡರು.

ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಇದ್ದಷ್ಟು ಇಂಪನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಇತರ ಯಾವ ಭಾಗವತರಿಗೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಇತರ ಭಾಗವತರಿಗೆ ಸ್ವರಗಳ ಕುರಿತಾದ ಖಚಿತ ಜ್ಞಾನವಾಗಲಿ ಸಿದ್ಧಿಯಾಗಲಿ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು. ಗಂಟಲು ಎಷ್ಟೇ ದಪ್ಪ ಇರಲಿ, ಕಂಚಿನದೆ ಸ್ವರವಾಗಿರಲಿ, ನಿಶ್ಚಿತ ಸ್ವರಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ದನಿ ಬಲವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವುದಾದರೆ ಮಾತ್ರ ಆ ಹಾಡು ಕಿವಿಗೆ ಹಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಲ್ಲವಾದರೆ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಜಾರುವುದೇ. ಹಾಡು ಆರಂಭವಾಗಿ ಮುಗಿಯುವುದರೊಳಗೆ ಎರಡು ಮೂರು ಬಾರಿಯಾದರೂ ದನಿ ಸ್ವರಸ್ಥಾನ-ದಿಂದ ಜಾರಿಕೊಂಡು ಕಿವಿಯನ್ನು ಕೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಗಮನಿಸಬೇಕು-ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಎಂದೂ ಕಿವಿ ಕೊರೆದ ಭಾಗವತರಲ್ಲ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಜನರು ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಹಾಡನ್ನು 'ಅದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಲ್ಲ, (ಮಾರ್ಗ) ಸಂಗೀತ' ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಅದೇ ವೇಳೆ ಮಾರ್ಗ ಸಂಗೀತದ ಮಂದಿಯನ್ನು ಕೇಳಿ. ಅವರು ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಹಾಡನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವಾಗಿ ಒಪ್ಪುವರೆ? ಸಂಶಯವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಭಾವ ಅಂತಹದು. ಅದು ಎಂಥ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯನನ್ನೂ ತನ್ನ ಜಾಡಿಗೆ ಎಳೆದು ಬಿಡುವ ಬಲವತ್ತರವಾದ ಗಾನ ಶೈಲಿ. ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಕೇದಾರಗೌಳ, ಭೈರವಿ, ನವರೋಜು ಮೊದಲಾದ ರಾಗಗಳ ಸ್ವರವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ್ದೇ ಆಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಕೇದಾರಗೌಳ ರಾಗದಲ್ಲಿ ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ನಡೆಗೆ ಅಳವಡಿಸಿ 'ನಡೆಯೆಲೊ ಮುರಾರಿ ಸುಖದೊಳು' ಎಂದು ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಹಾಡನ್ನು ನಡೆಸಿದರೆ ಅದು ಪರಂಪರೆಯ ಯಾವ ಭಾಗವತರಿಗೂ ದಕ್ಕದಷ್ಟು ಅಪ್ಪಟ ಯಕ್ಷಗಾನ. ರಂಗದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಅನೇಕ ರಾಗಗಳನ್ನು ಅವರು ಪರಿಚಯಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ರಾಗಗಳಿಗೆ ತನ್ನದೆ ಆಲಾಪನಾವಿಧಾನದಿಂದ ಹೊಸರೂಪ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಖರಹರಪ್ರಿಯ, ಸಾಮ, ಸಿಂಹೇಂದ್ರಮಧ್ಯಮ, ಅಠಾಣ, ಅಭೇರಿ, ರೀತಿಗೌಳ, ಸಿಂಧುಭೈರವಿ, ವಲಚಿ, ವಸಂತ, ಷಣ್ಮುಖಪ್ರಿಯ, ಪುನ್ನಾಗವರಾಳಿ ಮೊದಲಾದ ದಕ್ಷಿಣಾದಿಯ ರಾಗಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪರಿಮಿತಿಯೊಳಗೆ, ಅವುಗಳ ಗರಿಷ್ಠ ವಿನ್ಯಾಸ ವೈವಿಧ್ಯದಲ್ಲಿ, ರಂಗಕ್ಕೆ ತಂದು ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾಗವತಿಕೆಗೆ ಗಾನವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಹಾಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಒಂದು ತೊಡಕು ಅವರನ್ನು ಕಾಡದೆ ಬಿಡಲಿಲ್ಲ. ಹೊಸರಾಗಗಳು ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತದ 'ರಚನೆ'ಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದು. ಆ ರಚನೆಯ ಸ್ವರ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಬೇಕಾದುದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ 'ಪದರಚನೆ'ಗೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಹೊಸರಾಗಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ ದಕ್ಷಿಣಾದಿಯ ರಾಗಾಲಾಪಕ್ಕೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪದ್ಯವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿದ್ದಷ್ಟೆ ಆಗಿತ್ತು. ಏನಿದ್ದರೂ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ದಿಟ್ಟವಾಗಿ

ಡೆದರು. ಕೇಳುಗರ ಕಿವಿಗೆ ಹೊಸ ನಾದ ಸಂಸ್ಕಾರ ನೀಡಿದರು. ಈ ಜಾಡಿನಲ್ಲಿ ಇಂದಿನ ಳೆಯರನೇಕರು ಹೆಜ್ಜೆಯಿರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಯಾವುದೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಹೊಸತನ ತರುವಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ತೀರ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಈ ತಲೆಮಾರಂತು ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮುಂಡೆಚ್ಚರಿಗೆ ಋಣಿ-ಯಾಗಿದೆ.

ಹಾಡಿನ ಸಾಹಿತ್ಯಭಾವವನ್ನು ವ್ಯಂಜಿಸಲು ಮುಂಡೆಚ್ಚರಿಗಿದ್ದ ಕಳಕಳಿ ವಿಶೇಷವಾದದ್ದು. ನಳಚರಿತ್ರೆ' 'ಪ್ರಹ್ಲಾದ ಚರಿತ್ರೆ', 'ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಚರಿತ್ರೆ', 'ದ್ರೌಪದಿ ವಸ್ತ್ರಾಪಹಾರ', ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಇವರು ಭಾವಪೂರ್ಣ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ನೀಡಿದರು. ನಳನ ಒಳತೋಟಿಯ ಸಂದರ್ಭ, ದಮಯಂತಿಯ ಪರಿಭವ, ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನ ಸಂಕಷ್ಟ, ವಸ್ತ್ರಾಪಹಾರದ ದ್ರೌಪದಿಯ ಆರ್ತಭಾವ, ಕಯಾದು-ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪು ಇವರೊಳಗಿನ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಭಾವಸಂವೇದನೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಇವರು ಅದ್ಭುತವೆಂಬಂತೆ ಮೆರೆಸಿದರು. ಕರುಣರಸದಲ್ಲಂತು ಮುಂಡೆಚ್ಚರಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಸಿದ್ಧಿಯಿತ್ತು.

ಮುಂಡೆಚ್ಚರು ವೃತ್ತಿ ರಂಗದ ಒಬ್ಬ ಶೋಧಕ ಮತಿ ಎಂದರೂ ಸರಿಯೆ. ಅವರೊಬ್ಬ ಹರಿಕೀರ್ತನಕಾರ ಕೂಡ ಆಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಹರಿದಾಸರಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಎನಿಸಿರುವ ವಿಷಯಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅವಲೋಕನ, ಪ್ರಥಕ್ಕರಣಶೀಲತೆ ಮುಂಡೆಚ್ಚರಲ್ಲಿತ್ತು. ಯಾವಾಗಲೂ ಯಾವುದಾದರೂ ವಿಷಯವನ್ನು ಹೀಳಿ ನೋಡುವ ಕೆಲಸ ಅವರಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಹೊಸಶೋಧವೆಂದರೆ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗದ ಬೀಜರೂಪವೇ. ವೃತ್ತಿರಂಗದ ಒಳಗೆ, ಮೇಳದ ವಾಣಿಜ್ಯಕರಣದಿಂದಾದ ಎಲ್ಲ ದುರವಸ್ಥೆಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಮುಂಡೆಚ್ಚರು ಹಲವಾರು ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಅಳಿದು ಹೋಗಿರುವ 'ಗಣಪತಿ ಕೌತುಕ' ನೃತ್ಯಬಂಧಕ್ಕೆ ಮುಂಡೆಚ್ಚರು ಸ್ವಂತ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಆಕಾರ ನೀಡಿರುವುದು ಅವರ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಗೊಂದು ಸಾಕ್ಷಿ. (ಇದನ್ನು ಮಂಗಳೂರು 'ಆಕಾಶವಾಣಿ' ನಿಲಯ ಬಿತ್ತರಿಸಿದೆ)

ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಕ್ಕೆ ಮುಂಡೆಚ್ಚರು ನೀಡಿದ ಕೊಡುಗೆಗಳ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡುವಾಗ ಭಾವಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳ ಕಡೆಗೇ ಮುಖಮಾಡಿ ನಾಣ್ಯದ ಇನ್ನೊಂದು ಮಗ್ಗುಲನ್ನು ಉಪೇಕ್ಷಿ-ಸಿದರೆ ಆ ಕೆಲಸ ಕೇವಲ 'ಅಂಧಭಕ್ತಿ'ಯಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಉಳಿದೀತು.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ತಾಳದ ಹಾಡು ಕುಣಿತಕ್ಕಾಗಿ ಇರುತ್ತದಷ್ಟೆ? ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ವೇಷಧಾರಿ ಒಂದು ಕಾಲನ್ನು ಅಧಿಕರಿಸಿ ಹೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನಿಕ್ಕಿದ ಬೆನ್ನಿಗೆ ಅವನ್ನು ಸಮತೋಲನಗೊಳಿಸಲು ಇನ್ನೊಂದು ಕಾಲನ್ನು ಅಧಿಕರಿಸಿ ಹೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನಿಕ್ಕುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಹಾಡಿಗೆ ಮತ್ತು ಆಲಾಪನೆಗೆ ತಾಳದ ಆವರ್ತನಗಳು 'ಯುಗ್ಮ'ವಾಗಿ ಅಳವಡುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. 'ಆವರ್ತನ ಯುಗ್ಮತೆ' ತೆಂಕಿನ ಅಥವಾ ಬಡಗಿನ ಹಳೆಶೈಲಿಯ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸು-ತ್ತದೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮದ್ದಳೆ ನುಡಿಕಾರಗಳೂ ಇದನ್ನು ಸ್ಥಿರೀಕರಿಸುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನು ಮುಂಡೆಚ್ಚರು ಗಮನಿಸಲಿಲ್ಲ. ಪದ್ಯದ ಚರಣದಲ್ಲಿರುವ ಪದವೊಂದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷತೆ ಇದೆ ಎಂದು ಹೊಳೆದರೆ ಸಾಕು. ಆ ಪದವನ್ನು ಹೊರತೆಗೆದು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟು ಬಿಡುವರು. ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಪದ ವಿಶೇಷ ಒತ್ತನ್ನು ಪಡೆಯಿತು ನಿಜ. ಆದರೆ ಹಾಡಿನ ಇಡಿಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಗತಿಯೇನಾಯಿತು? ವೈಕಲ್ಯವೆ. ಅವಯವಗಳು ಸಹಜ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿದ್ದರೆ

ಸಂತುಲಿತ; ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಅವಯವ ಪ್ರಮಾಣಕ್ಕಿಂತ ತುಸು ಬೆಳೆದರೂ ದೋಷವಷ್ಟೆ? ಭಾಗವತ ಇಡಿಯ ಹಾಡಿನ ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವಕ್ಕೆ ಗಮನಹರಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಮಹತ್ವ ನೀಡಲು ಹೋಗಿ ಹಾಡಿನ ಸಮತೋಲನ ತಪ್ಪಿ, ಇಡಿಯ ಹಾಡಿನ ಆಕೃತಿ ವಿರೂಪಗೊಳ್ಳದಂತೆ ನೋಡುವುದು ಅತ್ಯವಶ್ಯ. ಪದ್ಯದ ಪದಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಯಾಗಿ ಒಡೆಯುವುದು, ಪದ ಪ್ರಯೋಗದ ವಿಶೇಷತೆ, ಧ್ವನಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಹೇಳಲು ಮುಂದುಗಡೆ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಅಥವಾ ವೇಷಧಾರಿ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಕೆಲಸ ಭಾಗವತನಿಗೆ ಬೇಕಿಲ್ಲ.

ಮಂಡೆಚ್ಚರು ತನ್ನ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಆವರ್ತನ ಯುಗ್ಮತೆಯನ್ನು ಒಂದು ಕಠಿನ ಶಿಸ್ತಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಅವರ ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಅಂದವೇ ಬೇರೆ ಆಗುತ್ತಿತ್ತು. ಬಲಿಪ (ಕಿರಿಯ) ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ಆಲಾಪನೆಯ 'ಆವರ್ತನ ಯುಗ್ಮತೆ'ಯ ಶಿಸ್ತೇ ಅವರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಯಶಸ್ಸಿನ ಮುಖ್ಯ ಬಂಡವಾಳ.

ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಾಗಲಿ ಬಡಗು ತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಾಗಲಿ ಭಾಮಿನಿ, ವಾರ್ಧಕ, ಕಂದ ಮೊದಲಾದ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಪಕ್ಕವಾದ್ಯಗಳ ಬಳಕೆ ಇಲ್ಲದೆ ಹಾಡುತ್ತಾರಷ್ಟೆ? ಅವು ಎಲ್ಲದರಿಂದಲೂ ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಹಾಡಲು ಇರುವಂಥವು ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಅನೇಕರಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಕಲ್ಪನೆ ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರಲ್ಲೂ ಇತ್ತು. ಛಂದಸ್ಸಿನ ಗಣ ವಿಭಜನೆಗೆ ನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಭಾಮಿನಿ, ವಾರ್ಧಕ ಮುಂತಾದುವುಗಳ ಹಾಡಿಕೆ ಹಾಗೂ ಗಮಕಗಳ ಅಳವಡಿಕೆ ಅವಶ್ಯ. ಇದನ್ನು ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಗಮನಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅವರು ಈ ಬಗೆಯ ಹಾಡುಗಳನ್ನು 'ಗಮಕಿಗಳು' ಷಟ್ಪದಿಗಳನ್ನು ಹಾಡುವಂತೆಯೆ ಹಾಡಿದರು. ಹಾಗಾಗಿ ಏನೊಂದೂ ಅರಿಯದವರಿಗೆ ಕೂಡ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಭಾಮಿನಿ, ವಾರ್ಧಕಗಳು 'ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಲ್ಲ' ಎಂದು ಗೊತ್ತಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಪದ್ಧತಿ ಅನುಕರಣೆಗೊಂಡು ಸ್ಥಿರವಾಗುತ್ತ ಬಂದುದು ಖೇದಕರ.

ಯಶಸ್ಸು ಸಿದ್ಧಿಸಿದೊಡನೆ ಜನರಿಂದ ಅಗಲುವುದು, ತಾನೊಂದು ಶಿಖರವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಮನುಷ್ಯನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ವಭಾವ. ಅಥವಾ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನ ಸ್ವಭಾವ ಎನ್ನುವ. ಜನರಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಂಡಷ್ಟು ಕಲಾವಿದನ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಕುಂಠಿತವಾಗುತ್ತದೆಂಬ ಪರಿವೆ ಅವನಿಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಎಂದೂ ತಾನೊಬ್ಬ ವಿದ್ವಾಂಸನೆಂಬ ಸೋಗನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡವರಲ್ಲ. ಅವರೆಂದೂ 'ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ದ್ವೀಪ'ವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಎಳೆಯರೊಡನೆ ಎಳೆಯರಾಗಿ ಬೆರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಆ 'ನಗುಮುಖದ ಅರಸ'ನಿಗೆ ಎಲ್ಲರೊಡನೆಯೂ ವಿಚಾರ ವಿನಿಮಯ ಆಗಬೇಕು. ಬೆಳೆಯುತ್ತಲೇ ಇದ್ದ ಕಲಾವಿದ ಅವರು.

ಮಂಗಳೂರಿನ ಕರ್ನಾಟಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟಕ ಸಭೆಯ ದೊಡ್ಡ ಸಾಧನೆ ವಿವಿಧ ಪೌರಾಣಿಕ ಕತೆಗಳ ಸಂಕಲಿತ ಪ್ರಸಂಗದ ಪ್ರದರ್ಶನ. ಈ ಬಗೆಯ ಸಂಕಲನದ ಮಿದುಳಾಗಿದ್ದವರು ಮಂಡೆಚ್ಚರು. ಸಂಕಲನದ ಮೊದಲು ಅವರಿಗೆ ಗೆಳೆಯರ ಜತೆಗೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಕೇಳಲೇಬೇಕು. ದೊರೆತ ಒಳ್ಳೆಯ ಸಲಹೆ ಅನುಷ್ಠಾನಕ್ಕೆ ಬರಲೇಬೇಕು.

ಮಂಡೆಚ್ಚರಂಥ ಒಬ್ಬ ಹಾಡುಗಾರ ವಿದ್ವಾಂಸ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಕ್ಕಿಂತ 'ತಾಳಮದ್ದಳೆ' ರಂಗಕ್ಕೆ ಬಹಳವಾಗಿ ಬೇಕಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಮಂಡೆಚ್ಚರ ನಿರ್ಗಮನದಿಂದ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಬಲುದೊಡ್ಡ ಶೂನ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿದೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅರ್ಥ

ವಿಸ್ತಾರಕ್ಕೆ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿನ ವಿಸ್ತೃತ ರಾಗಾಲಾಪ ಬಹಳವಾದ ಪೋಷಣೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿತ್ತು.

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳ ತೂಕಕ್ಕೆ ಸರಿದೊರೆಯಾಗಿ ಭಾಗವತರ ತೂಕ, ಹಿಮ್ಮೇಳದವರ ತೂಕ ಇದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಸೊಗಸು. ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಒಬ್ಬ ಪ್ರೌಢ ಕಲಾಕಾರನಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಶೇಣಿ, ಸಾಮಗರಂಥ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಮೇರು ಶಿಖರಗಳ ನಡುವೆ ಅಷ್ಟೇ ಎತ್ತರದ ಗಾನ ವೈಭವವನ್ನು ನೀಡಿ ಮೆರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಅರ್ಥವನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುತ್ತ ಮೊನೆಯಿರುವ ಮಾತು ಬಂದಾಗ ಒಂದು 'ಆ' ಉದ್ಗಾರ ಅಥವಾ ಒಂದು ನಗೆಯ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥಧಾರಿಯನ್ನು ಉತ್ತೇಜಿಸುತ್ತ ಸಾಗುವುದು. ತನ್ನ ಸರದಿ ಬಂದಾಗ 'ಅರ್ಥ' ಮಾಡಿದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಮೀರಿಸುವ ಗಾನವನ್ನು ನೀಡುವುದು ಇವು ಮಂಡೆಚ್ಚರ ವಿಶೇಷತೆ. ಮಂಡೆಚ್ಚರ ನಿರ್ಗಮನದಿಂದ 'ಬಯಲಾಟ'ಕ್ಕೆ ಆಗಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಹಾನಿ 'ತಾಳಮದ್ದಳೆ' ರಂಗಕ್ಕೆ ಆಗಿದೆ. ಗಾನಯೋಗ್ಯತೆ ಜತೆಗೆ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ವಿಷಯಗಳ ಅರಿವಿಗಾಗಿ ಹಾತೊರೆಯುವ ಅಭಿರುಚಿ, ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಇನ್ನಾವ ಭಾಗವತರಲ್ಲಿ ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯ?

ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರು

ರಾಮಚಂದ್ರ ಉಚ್ಚಿಲ

ಸುಮಾರು ೨೮–೨೯ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿನ ಮಾತು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾಗವತರಾಗಿ ಮುಂಬಯಿಗೆ ಆಗಮಿಸಿದ ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರನ್ನು ನಾನು ಕಂಡು ಮಾತಾಡಿದ್ದು ನಿನ್ನೆ ಮೊನ್ನೆಯೋ ಎಂಬಂತೆ ನನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಹಸಿರಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಅವರ ನನ್ನ ಪರಿಚಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದುದು ಅವರ ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಜರಗಿದ ಒಂದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ. ಆ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ನಾನು ಎಂದೂ ಮರೆಯಲಾರದ ಎರಡು ಘಟನೆಗಳು ನನ್ನನ್ನು ಮತ್ತು ಮಂಡೆಜ್ಜರನ್ನು ಸ್ನೇಹದಲ್ಲಿ ಬೆಸೆದವು. ಅಂದಿನ ಪ್ರಸಂಗ ಕರ್ಣಪರ್ವ. ಕರ್ಣ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ನನ್ನ ಪರಿಚಯಸ್ಥರು ಮತ್ತು ಪ್ರಸಿದ್ಧರು. ಕರ್ಣಕುಂಡಲವನ್ನು ಬೇಡಲು ಬಂದ ವೃದ್ಧ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನಲ್ಲಿ ಕರ್ಣ ಒಂದು ವಿನಂತಿ ಮಾಡುತ್ತ "ಸ್ವಾಮಿ ನನ್ನ ಸಮಾಧಿಯ ಮೇಲೆ 'ನೆನೆಯದಿರಣ್ಣ ಭಾರತದೊಳಿಂಪೆಸರಾರುಮನೊಂದೆ ಚಿತ್ತದಿಂ ನೆನೆವೊಡೆ ಕರ್ಣನಂ ನೆನೆಯ' ಎಂಬ ಸೂತ್ರ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಬರೆಸಬೇಕು" ಎಂದು ಹೇಳಿದಾಗ ನನ್ನ ಎದೆ ಧಸಕ್ಕೆಂದಿತು. ಅದು ಸಾಲದೆಂಬಂತೆ ಬಯಲಾಟದ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭಾಷಣ ಮಾಡುತ್ತ ಒಬ್ಬ ವೇಷಧಾರಿ "ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೇಲೆ ಉದ್ಗ್ರಂಥ ಬರೆದವರೊಬ್ಬರು ನಮ್ಮ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟನ್ನು ಅವಮಾನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಒಂದೇ ಒಂದು ತೆಂಕಿನ ಆಟ ನೋಡಲಿಲ್ಲ.... ಅವರಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಗ್ಗೆ ಏನು ಗೊತ್ತುಂಟು...." ಎಂದು ಢಾಣಾಡಂಗುರವಾಗಿ ಗ್ರಂಥಕರ್ತರ ಹೆಸರು ಹೇಳುತ್ತ ಟೀಕಿಸಿದರು. ಈಯೆರಡಕ್ಕೂ ಚಪ್ಪಾಳೆಯೋ ಚಪ್ಪಾಳೆ. ನಾನು ಮತ್ತು ಜತೆಗಿದ್ದ ನನ್ನ ಹಿರಿಯ ಮಿತ್ರ ಶ್ರೀ ಕೆ.ಎಸ್. ನಿಡಂಬೂರ್. ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಮಿತ್ರ ಶ್ರೀ ಎಂ. ನಾರಾಯಣ ಚಪ್ಪಾಳೆ ತಟ್ಟಿದವರನ್ನು ಮಿಕಿಮಿಕಿ ನೋಡುತ್ತ ಸಾವಿರ ಜನರ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿದ್ದೆವು. ರಂಗಸ್ಥಳದ ಹಿಂದುಗಡೆಯ ಮೇಜಿನ ಮೇಲೆ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಪದ್ಮಾಸನ ಹಾಕಿ ನಿರ್ವಿಕಾರ ಚಿತ್ತದಿಂದ ಈ ಎರಡೂ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಹಣೆಯ ಮೇಲೆ ಕೈಯಿಟ್ಟು ಕುಳಿತಿದ್ದರು. ಆಟ ಮುಗಿಯಿತು. ಮರುದಿನ ಅವರನ್ನು ಅವರ ಬಿಡಾರದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ನನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ಅವರ ಮುಂದಿಟ್ಟೆ. ಭಾಷಣ ಮಾಡಿದ ಕಲಾವಿದರೂ ಅಲ್ಲೇ ಇದ್ದರು. ಅವರಿಬ್ಬರಿಗೂ ನನ್ನ ಪರಿಚಯ ಇರಲಿಲ್ಲ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತರಿಗೆ ಪ್ರಸಂಗ ಪರಿಚಯ ಇದ್ದರೆ ಸಾಕು. ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಗಳ ಪರಿಚಯ ಇರಲೇಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೂ ತೊರವೆ, ಗದುಗುಭಾರತ, ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ, ಭಾಗವತಗಳನ್ನು ಓದಿಕೊಂಡರೆ ಅದು ಅವರಿಗೇ ಒಳಿತು. ಇವಲ್ಲದೆ ಪಂಪಭಾರತ, ಗದಾಯುದ್ಧ, ಪಂಪರಾಮಾಯಣವನ್ನು ಓದಿಕೊಂಡರೆ ಇನ್ನೂ ಒಳ್ಳೆಯದು. ನನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆಯನ್ನು ಮಂಡೆಚ್ಚರಿಗೆ ಹೇಳಿದಾಗ ಅವರು ಪಂಪಭಾರತದ 'ನೆನೆಯದಿರಣ್ಣ' ಪದ್ಯದ ಸಾರವನ್ನೆಲ್ಲ ಹೇಳಿ 'ಸ್ವಾಮಿ ಇಷ್ಟು ಒಳ್ಳೇ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕರ್ಣನ ಸಂಬಂಧವಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ಹೇಳಬೇಕು. ಆದರೆ ತಾನು ಪಂಪನನ್ನು ಓದಿದ್ದೇನೆಂದು ಕರ್ಣ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಸಭಿಕರಿಗೆ ತಿಳಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಕರ್ಣನ ಪಾತ್ರದ ಘನತೆ ಮಣ್ಣು ಮುಕ್ಕಿತೆಂದು ನಿಮ್ಮಂಥ

ನಾಲ್ಕು ಜನರಿಗೆ ಅನಿಸಿದೆ. ಉಳಿದ ಸಾವಿರ ಜನ "ಹೊ ಎಂಥ ಅರ್ಥ! ಕರ್ಣ ಫಸ್ಟ್!" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆಟ ನೋಡಿ ಇಷ್ಟು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡುವವರು ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದಾರೆಂದು ನಮಗೆ ಈಗ ತಿಳಿಯಿತು. ಮುಂದೆ ನಾವೆಲ್ಲ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ' ಎಂದು ಹೇಳಿ ಮುಖ ಅಗಲ ಮಾಡಿ ನಕ್ಕು ಬಿಟ್ಟರು.

ಹೀಗೆ ಮಂಡೆಚ್ಚರೊಡನೆ ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಆದ ಪರಿಚಯ, ಅನಂತರದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ –ಆ ವರ್ಷ–ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಅವರ ಬಿಡಾರದಲ್ಲಿ, ನಮ್ಮ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯಿತು. ಅವರು ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರು. ಆ ಕಾರಣದಿಂದ ಅವರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿತ್ತು. ಆದರೂ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಅವರು ಹಾಡಬಲ್ಲರು. ನಮ್ಮ ಕೋಣೆಗೆ ಬಂದಾಗಲೆಲ್ಲ ಅವರನ್ನು ಕಾಡಿ ಬೇಡಿ ಆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಿಸಿ ನಾನು, ನಿಡಂಬೂರ್, ನಾರ್ಣಪ್ಪ, ಡಾ. ಹಾವನೂರ್ ಆನಂದಿಸುತ್ತಿದ್ದೆವು.

ಮಂಡೆಚ್ಚರು ನಿರ್ವ್ಯಾಜ ಅಂತಃಕರಣದ ಸಾಧುಸ್ವಭಾವದ ನಿಗರ್ವಿ ಭಾಗವತರು. ಸ್ನೇಹಿತರು ಪರಿಚಯದವರೆಂದರೆ ಅವರ ಧಾರಾಳತನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ತಿನ್ನುಣ್ಣುವುದರಲ್ಲಿಯೂ, ಕೊಡುವುದರಲ್ಲಿಯೂ ತಂತಾನೆ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮುಂಬಯಿಯಿಂದ ವರ್ಷಕ್ಕೆರಡು ಬಾರಿ ನಾನು ಊರಿಗೆ ಬಂದೆನೆಂದರೆ ವಾರದ ಹೆಚ್ಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಠಿಕಾಣಿ ಕೀರ್ತಿಮಹಲಿನ ಅವರ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ. ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ೧೦ ಘಂಟೆಗೆ ಕೋಣೆ ಹೊಕ್ಕೆನೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಡುವವರೆಗೆ ರಾಜಾತಿಥ್ಯ. ಎಷ್ಟೋ ಬಾರಿ ಕುಟುಂಬ ಸಮೇತ ನಾನು ಅಲ್ಲಿ ದಿನವಿಡೀ ಕಳೆದದ್ದುಂಟು. ಅವರು ರಾತ್ರಿಯಿಡೀ ನಿದ್ದೆ ಇಲ್ಲದೆ ಹಾಡಿ ಬಸವಳಿದಿದ್ದರೂ, ನಾನು ಹೋದೆನೆಂದರೆ ನಿದ್ದೆಗಣ್ಣಿನಲ್ಲೇ ಬಾಗಿಲು ತೆರೆದು 'ನಿನ್ನೆ ರಾತ್ರಿ ಆಟಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತೀರೆಂದು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿದ್ದೆ. ನೀವು ಬರಲಿಲ್ಲ. ಈಗಲಾದರೂ ಬಂದಿರಲ್ಲ, ನೀವು ಮುಂಬಯಿಗೆ ಹೋಗುವುದು ಯಾವಾಗ? ಅದಕ್ಕೆ ಮೊದಲೊಮ್ಮೆ ಆಟಕ್ಕೆ ಬನ್ನಿ' ಎನ್ನುತ್ತ ಫೋನ್ ಎತ್ತಿ 'ಒಂದು ಸಿಹಿ, ಖಾರ, ಕಾಫಿ. ಸಿಗರೇಟ್. ಬೀಡಾ' ಎಂದು ಆದೇಶ ನೀಡಿಯೂ ಆಯಿತು. ಇನ್ನೂ ಸ್ವಲ್ಪ ತಡೆದು 'ಏನು ಒಬ್ಬರೇ ಬಂದಿರಿ. ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಯಾಕೆ ಕರಕೊಂಡು ಬರಲಿಲ್ಲ?' ಎಂದು ಕೇಳಿಯೂ ಬಿಟ್ಟಾರು. ಅವರ ನಿದ್ದೆ ಹಾರಿಹೋಗಿತ್ತು. ಮುಖಕ್ಕಷ್ಟು ನೀರು ಹನಿಸಿ ಮಾತಿಗೆ ತೊಡಗಿದರೆ ಅದು ಯಕ್ಷಗಾನದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ, ಹಳಿ ತಪ್ಪಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹರಿದು ಅಲ್ಲಿಯೂ ಕವಿತೆಗಳೆಡೆ ಸಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಅಧ್ಯಯನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಕೇವಲ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಒಳಹೊರಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿತ್ತು, ಎಂದು ಜನ ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಆ ತಿಳುವಳಿಕೆಯನ್ನು ಬದಲಿಸಲು ಅವರು ಎಂದೂ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಿಲ್ಲ. ಪಂಪನನ್ನು ಓದಿ ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಅವರು ಅಷ್ಟೇ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪು.ತಿ.ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರ ಕವಿತೆಗಳನ್ನೂ ಓದಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಮುಂಬಯಿಯ ನಮ್ಮ ಗಮಕಿ ಗೆಳೆಯ ದಿ। ಬಿ.ಜಿ. ರಾಮನಾಥ ಪು.ತಿ.ನ.ರ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಹಾಡಿದ್ದನ್ನು ಅವರು ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಅನಂತರ ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನ, ಅಹಲ್ಯೆ, ಶಬರಿ, ಹಂಸ ದಮಯಂತಿ ಮುಂತಾದ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ತರಿಸಿ ಓದಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಅಲ್ಲಿನ ಗೀತಗಳನ್ನು ತಮ್ಮಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾವೇ ಗುಣುಗುಣಿಸುತ್ತಿರುವುದೇ ಅವರ ಕೆಲಸವಾಗಿತ್ತು. ಅವರ ಸ್ವಂತ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಪು.ತಿ.ನ.ರ ಗೀತಗಳನ್ನು ಕೇಳುವುದು ನನ್ನ ಭಾಗ್ಯವಾಯ್ತು. ಕೀರ್ತಿಮಹಲಿನಲ್ಲಿ ಅವರು

ವಾಸ್ತವ್ಯ ಮಾಡಿದ್ದಷ್ಟು ಕಾಲ ಅವರನ್ನು ಭೇಟಿಯಾಗಲು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರುವವರ ಸಂಖ್ಯೆ ಕಡಿಮೆ ಏನೂ ಇದ್ದಿಲ್ಲ. ಸ್ನೇಹಿತರು, ಶಿಷ್ಯರು, ಪರಿಚಯಸ್ಥರು ಎಂದು ಮಂಡೆಚ್ಚರನ್ನು ಓಲೈಸಲು ಹೋಟೆಲಿಗೆ ಬರದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅಭಿಮಾನಿಗಳು ವಿರಳವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಯಾರು ಬಂದರೂ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತೃಪ್ತಿಯಾಗುವಂತೆ ಅವರನ್ನು ಸತ್ಕರಿಸದೆ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಬಿಡುವವರೇ ಅಲ್ಲ. ಕೀರ್ತಿ ಮಹಲಿನ ಮಾಣಿಯೊಬ್ಬ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಸೇವೆಗೆಂದೇ ಇದ್ದನೋ ಎಂಬಂತೆ ಕೆಳಗಿನಿಂದ ಮೇಲೆ ಒಂದನೇ ಮಹಡಿಗೆ ಓಡಾಡುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದ. ಜನ ಬರುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತ ಇರುವುದು ನಡೆದೇ ಇತ್ತು.

ಜನ ಯಾಕೆ ಇಷ್ಟು ಮಂಡೆಚ್ಚರನ್ನು ಹಚ್ಚಿಕೊಂಡಿದ್ದರು ಎಂಬುದು ನನ್ನ ಊಹೆಗೆ ನಿಲುಕದ ಮಾತಾಗಿತ್ತು. ನಾನು, ನನ್ನಂಥ ಇತರರು ಅವರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ, ಆಟದ ವಿಮರ್ಶೆಗೋ, ಕತೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೋ, ಅರ್ಥದ ವಿಮರ್ಶೆಗೋ ಬರುತ್ತಿದ್ದೆವೆನ್ನೋಣ. ಉಳಿದವರು? ಅದರಲ್ಲೂ ಅನೇಕಾನೇಕ ಕಲಾವಿದರು ಅವರನ್ನು ಓಲೈಸುವ ಅವಶ್ಯವೇನಿತ್ತು ಎಂಬುದು ತಿಳಿಯದ ವಿಷಯ. ಕೊನೆಗೊಮ್ಮೆ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನವರು ಅವರಿಂದ ಏನನ್ನಾದರೂ ಪಡೆಯಲಿಕ್ಕೆಂದೇ ಬರುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂದು ಬೇರೆಯವರಿಂದ ತಿಳಿದಾಗ ನಾನು ಮೂಕನಾದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಅಗರ್ಭ ಶ್ರೀಮಂತರೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಸಂಸಾರ ತಾಪತ್ರಯವಿಲ್ಲದ ಬ್ರಹ್ಮಚಾರಿ ಎಂಬುದರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಸಿಗುವ ಸಂಭಾವನೆ ಅವರ ಹೋಟೆಲ್ ವಾಸದ ಖರ್ಚುವೆಚ್ಚಗಳನ್ನು ತೂಗಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹೆಚ್ಚಿನ ಖರ್ಚೆಂದರೆ ಸ್ನೇಹಿತರಿಗೆ ಆತಿಥ್ಯ; ಎಲ್ಲಿಗಾದರೂ ಹೋಗಿಬರಲು ಟ್ಯಾಕ್ಸಿ ವೆಚ್ಚ. ಮೊನ್ನೆ ಮೊನ್ನೆಯವರೆಗೆ ಅವರು ಸಿಟಿಬಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಯಾಣಿಸಿದ್ದನ್ನು ನಾನು ಕಂಡಿಲ್ಲ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಅವರು ಮುಕ್ತಹಸ್ತದಿಂದ ಅರ್ಹರಿಗೆ ಅನರ್ಹರಿಗೆ ದಾನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಕುಟುಂಬದ ಆಸ್ತಿಯನ್ನೆಲ್ಲಾ ಮಾರಿಯೂ ಅವರು ದಾನ ಮಾಡಿದ್ದರು ಎಂದು ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ; ಎಷ್ಟು ಸತ್ಯವೋ ನನಗರಿಯದು. ಅವರೆ ದೇಹಿ ಎಂದವರಿಗೆ–ಪಾತ್ರಾಪಾತ್ರ ವಿವೇಚನೆ ಇಲ್ಲದೆ–ನಾಸ್ತಿ ಎನ್ನದ ಮನೋಧರ್ಮ ಅವರದು ಎಂದು ನಾನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ.

ಮಂಡೆಚ್ಚರು ವರ್ಷಕ್ಕೊಮ್ಮೆ ಮುಂಬಯಿಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದರು–ಮಳೆಗಾಲದಲ್ಲಿ. ನನ್ನ ಅವರ ಪರಿಚಯವಾದಂದಿನಿಂದ ಸುಮಾರು ೧೦–೧೫ ವರ್ಷಗಳವರೆಗೆ ನಾವು ಪರಸ್ಪರ ಸಂಧಿಸುತ್ತಿದ್ದೆವು. ಒಂದು ವರ್ಷ–ಯಾವ ವರ್ಷವೆಂಬುದು ನನ್ನ ನೆನಪಿಗೆ ಬಾರದು–ತುಳು ಪ್ರಸಂಗವೊಂದನ್ನು ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಆಡುತ್ತಾರೆಂದು ತಿಳಿದಾಗ, ನಾವು ಕೆಲವರು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ್ದ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂರಕ್ಷಣ ಸಮಿತಿ'ಯ ಮೂಲಕ ಕಪ್ಪು ಬಾವುಟ ಹಿಡಿದು ಆ ಆಟವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವುದೆಂದು ನಿಶ್ಚಯಿಸಿದ್ದೆವು. ಒಂದು ಶುಕ್ರವಾರ ಅವರೊಡನೆ ವಿಷಯ ಹೇಳಿದೆವು. ಕೇಳಿ ಅವರು ವಿಚಲಿತರಾಗಲಿಲ್ಲ. ನಿರ್ಮಲ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ದೊಡ್ಡದಾಗಿ ನಗಾಡಿದರು. ಹೊರಟು ನಿಂತಾಗ ಎಚ್ಚರಿಕೆ ಕೊಟ್ಟರು "ಸ್ವಲ್ಪ ಹಿಂದೆ ಮುಂದೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಿ, ನೀವು ತಿಳಿದಷ್ಟು ಜನ ಒಳ್ಳೆಯವರಲ್ಲ; ಆಟ ಆಡಿಸುವವರು, ನೋಡುವವರು ಅಲ್ಲವೇ ಅಲ್ಲ, ಜಾಗ್ರತೆ!" ಈ ಎಚ್ಚರಿಕೆಗೆ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಕಿವಿಗೆ ಬಿದ್ದ ಯಾವುದೋ ಒಳಸಂಚಿನ ಸುಳಿವು ಕಾರಣವೆಂದು ನಮಗೆ ಮತ್ತೆ ತಿಳಿಯಿತು. ಎರಡು ದಿನಗಳ ನಂತರ ಬಾಂದ್ರಾ ಹೌಸಿಂಗ್ ಕಾಲೊನಿಯಲ್ಲಿ ತುಳು ಆಟ. ಶ್ರೀ ಶೇಖರ ಇದ್ಯ, ವಾಸುಶೆಟ್ಟಿ,

ಶಂಕರ ಶೆಟ್ಟಿ, ಪುರಂದರ ಶೆಟ್ಟಿ, ಕೆ. ಎಸ್. ನಿಡಂಬೂರ್, ನಾನು ಮತ್ತು ಹತ್ತಿಪ್ಪತ್ತು ಕಾಲೇಜು ಹುಡುಗರು ಬಾಂದ್ರಾಕ್ಕೆ ಹೋದೆವು ಫಲಕಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು. ಅದರಲ್ಲಿದ್ದುದು: "ಹೆಸರು ಯಕ್ಷಗಾನ: ಒಳಗೆ ಕೋಲಸೇಮು" "ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಅನ್ಯಾಯ-ವನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿರಿ". ನಮ್ಮ ತಂಡ ಸಭಾಗೃಹದ ಸನಿಹಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಇದಿರಿಗೆ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬಿದ್ದರು. ಆಗಲೂ ಅವರು ನಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಒಂದು ಗಂಟೆ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ನಡೆಯಿತು. ಪೋಲೀಸು ರಕ್ಷಣೆಯ ಪ್ರತಿಭಟನೆ. ಅನಾಹುತವೇನೂ ಆಗದೆ ನಾವು ಮರಳಿದೆವು. ಮರುದಿನ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ನಾನಿದ್ದಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು "ನೀವು ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಮಾಡಿದರೂ ಆಟಕ್ಕೆ ಜನ ಧಾರಾಳ ಬಂದಿದ್ದರು" ಎಂದು ಮಾತಿಗೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ನಾನು "ಭಾಗವತರೆ, ನಿಮ್ಮ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಆಟಕ್ಕೆ ಕಪ್ಪು ಬಾವುಟ ಹಿಡಿದುದನ್ನು ತಪ್ಪು ತಿಳಿಯಬೇಡಿ, ನೀವು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿದ್ದೀರಿ; ನೀವು ತುಳುವಿನಲ್ಲಿ ಹಾಡಿದರೂ ನಮ್ಮ ಆಕ್ಷೇಪ ಇಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಆಕ್ಷೇಪ ಭಾಷೆಗಲ್ಲ! ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬುದು ಒಂದು ಅವಾಸ್ತವ, ಅದ್ಭುತ ಕಲ್ಪನಾ ಪ್ರಪಂಚ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಅತಿ ಮಾನವರು, ದಾನವರು, ಗಂಧರ್ವರು. ಅಂಥ ಪಾತ್ರಗಳು ನಿಮ್ಮ ತುಳು ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿವೆ? ಮಂಗಳೂರಲ್ಲಿ 'ಸೀನ್ ಸಿನೆರಿ'ಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಆಟಗಳು ನಡೆದುವು. ಇವು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಬೇಡವೇ ಬೇಡ. 'ಸೀನ್ ಸಿನೆರಿ'ಗಳು ಒಂದೇ ವರ್ಷಕ್ಕೆ ತಮ್ಮ ಅವತಾರ ಮುಗಿಸಿದವು. ಈಗಿನ ತುಳು ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಒಂದು ಸಾದಾ ಮುಂಡಾಸು ಕಟ್ಟಿ ಚೆಂಡೆಯ ಉರುಳಿಕೆಗೆ ಕುಣಿಯುವಾಗ ಎಂಥ ಕಲ್ಪನಾದಾರಿದ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ನಾವು ತುತ್ತಾದೆವು ಎಂದು ನಿಮಗೆ ಅನಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆ? ಎಂದು ಕೇಳಿದೆ.

ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಸಾವಧಾನದಿಂದ ನಾನು ಹೇಳುವುದನ್ನು ಕೇಳಿದರು. ಮುಕ್ತ ಮನಸ್ಸಿ-ನಿಂದ ಒಮ್ಮೆ ನಕ್ಕರು. ಕೊಂಚ ಹೊತ್ತು ಕಳೆದು "ನೀವು ಹೇಳುವುದು ಸರಿ. ಅದನ್ನು ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದಿಲ್ಲ, ಆದರೆ ಈ ಅವಾಸ್ತವ ಕಲ್ಪನೆ, ಅದ್ಭುತ ರಮ್ಯ ಎಂದೆಲ್ಲ ಹೇಳಿದಿರಲ್ಲ, ಇದೆಲ್ಲ ಯಾರಿಗೆ ಬೇಕು? ಇಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಮಾತಾಡಿದರೆ ಎಷ್ಟು ಜನರಿಗೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ? ಈಗೆಲ್ಲ ಇಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳು ತುಳು ಮಾತಾಡಲಿ-ಕ್ಕಾಯ್ತು. ಅಂಥವರಿಗೆ ಆಟಗಳು ಹೊತ್ತು ಕಳೆಯುವ ಸಾಧನ. ನೀವು ಕಪ್ಪು ಬಾವುಟ ಹಿಡಿದರೆ ಅವರು ಆಟ ನೋಡುವುದನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಾರೆಯೆ? ನೀವು ಮಾತ್ರ ನಿಷ್ಠುರ ಸಂಗ್ರಹ ಮಾಡುತ್ತೀರಿ. ತುಳುವೇ ಆಗಬೇಕೆಂಬ ಹಟ ನಮಗೆ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆಡಿಸುವವರು, ವಹಿಸಿಕೊಂಡವರು ತುಳುವಿನಿಂದಲೆ ನಾಲ್ಕು ಕಾಸು ಆಗುತ್ತದೆ ಅನ್ನುತ್ತಾರಲ್ಲ! ನಾವೇನು ಮಾಡಬಹುದು? ಇದು ನಮ್ಮ ಹೊಟ್ಟೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ. ನಾವು ಮೇಳದ ಯಜಮಾನರ ತಾಳಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಕುಣಿಯಬೇಕು, ಅದಲ್ಲವಾದರೆ ಗದ್ದೆ ಉಳಲಿಕ್ಕೆ ಹೋಗಬೇಕು. ಈಗ ಅದೂ ನಮ್ಮಿಂದ ಸಾಗಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಈ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯಿಂದ ಸಾಧಿಸುವುದು ಏನು? ಗೆಣಸು ತಿನ್ನುವವರಿಗೆ ಬಟಾಟೆ ಕೊಟ್ಟಾರೆ ತಿಂದಾರೆ? ಅವರಿಗೆ ಗೆಣಸೇ ಆಗಬೇಕು. ಜನ ಸರಿಯಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾವಂತರಾಗಿ, ಕಲೆ ಅಂದರೆ ಏನು, ಅದರ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೇನು ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಹಾತೊರೆಯುವವರೆಗೆ ನಿಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಏನೂ ಮಾಡಲಾರದು. ಇದರರ್ಥ ನೀವು ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಮಾಡುವುದು ತಪ್ಪೆಂದಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ರುಚಿಯೇ ಕೆಟ್ಟು ನಾಲಗೆಗೆ ಅಗ್ರ ಹಿಡಿದಿರುವಾಗ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಗಾಳಿಗೆ ಗುದ್ದಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಬೇರೇನಾದರೂ ಹಾದಿ

ಹುಡುಕಬೇಕು" ಎಂದು ಉದ್ವೇಗದಿಂದ ಹೇಳಿದರು.

ಅವರ ಮಾತು, ನಮ್ಮ ಜನರ ಹಾಳಾದ ರುಚಿ ಇವೆಲ್ಲ ನಮ್ಮನ್ನು ಆಲೋಚನೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿದವು. ಮುಂದೆ ಒಂದೇ ವರ್ಷದ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯೊಂದಿಗೆ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂರಕ್ಷಣ ಸಮಿತಿ' ಶಸ್ತ್ರ ಸನ್ಯಾಸ ಮಾಡಿತು. ಒಂದು ವರ್ಷದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಕೊಟ್ಟ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯನ್ನು ನಾವು ಅಲಕ್ಷಿಸಿದ್ದರಿಂದಲೊ ಏನೋ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂರಕ್ಷಣ ಸಮಿತಿಯ ಇಬ್ಬರು ಕಾರ್ಯಕರ್ತರ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಬಯಲಾಟದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹಲ್ಲೆ ಮಾಡಲೂ ಆಟವಾಡಿಸುವವರು ಹಿಂಜರಿಯಲಿಲ್ಲ. ಮಂಡೆಚ್ಚರಿಗೆ ಈ ಹಲ್ಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮೊದಲೇ ತಿಳಿದಿದ್ದರೂ ನಮಗೆ ತಿಳಿಸಲಾರದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದರು. ಏಕೆಂದರೆ ಅವರ ವಾಸಸ್ಥಳ ಮುಂಬಯಿಯ ಕೋಟೆಯಿಂದ ದೂರದ ಸಿಪ್ರಿಯ ಹೋಟೆಲಿಗೆ ಬದಲಾಗಿತ್ತು. ಅವರೊಡನೆ ಫೋನ್ ಸಂಪರ್ಕ ನಡೆಸಿದಾಗ ಅವರು ಆಟದ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರ ಆದೇಶದಂತೆ ಯಾರನ್ನೂ ಕಾಣಬಾರದು, ಮಾತಾಡಬಾರದು; ನನ್ನೊಡನಂತೂ ಖಡಾ ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಕೂಡದು ಎಂಬ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಬದ್ಧರಾಗಿದ್ದುದು ತಿಳಿದು ಬಂತು. ಅಂದಿನಿಂದ ನನ್ನ ಅವರ ಭೆಟ್ಟಿ–ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ–ನಿಂತೇ ಹೋಯಿತು. ಅನಂತರ ನಾನು ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ೭–೮ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದುದು ಊರಿಗೆ ಬಂದಾಗ–ವಿಶ್ವಭವನದ ಅವರ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ. ಮಂಗಳೂರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅವರಿಗೆ ಯಾರನ್ನೂ ಕಾಣಲಾಗಲೀ ಮಾತನಾಡಲಾಗಲೀ ನಿರ್ಬಂಧವಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಖಚಿತಪಡಿಸಿಕೊಂಡೇ ನಾನು ಅವರನ್ನು ಭೆಟ್ಟಿಯಾಗುತ್ತಿದ್ದೆ. ನಿರ್ಬಂಧದ ವಿಷಯ ನಾನು ಕೇಳಿದಾಗಲೆಲ್ಲ ಅವರು ದೊಡ್ಡದಾಗಿ ನಕ್ಕು ಬಿಡುತ್ತಿದ್ದರೇ ಹೊರತು ಆ ನಿರ್ಬಂಧದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಎಂದೂ ನನ್ನೊಡನೆ ಹೇಳಲಿಲ್ಲ.

ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಕುರಿತು: ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಂಗೀತವೇ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಅವರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಕುರಿತು ನಾನವರನ್ನು ಯಾವಾಗಲೂ ಕೀಟಲೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ತನ್ನನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ 'ಸ್ವಾಮಿ, ಇಡೀ ರಾತ್ರಿ ಗಂಟಲು ಹರಿಯುವಂತೆ ಹಾಡುವುದು ಯಾರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯ? ಒಂದೋ ಎರಡೋ ಆದರೆ ಚಿಂತೆಯಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ೧೦೦–೧೫೦ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ನೀವು ಹೇಳುವಂತೆ ಹಳೆಯ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದು. ಸಾಧ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ; ಅದು ಆವಶ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ' ಎಂದು ನನ್ನ ಬಾಯಿ ಮುಚ್ಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರಿಗೆ ಹಳೆಯ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಪರಿಶ್ರಮವಿತ್ತು. ನಮ್ಮನ್ನು ಖುಷಿಪಡಿಸಲಿಕ್ಕಾದರೂ ಅವರು ಆ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಯಾರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ನೋಯಿಸುವುದೂ ಅವರಿಗೆ ಹಿತವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಆಗಲಿ, ಹೊರಗೇ ಆಗಲಿ, ಇತರರ ಮನ ನೋಯುವಂತೆ ವರ್ತಿಸುವುದು ಅವರ ಜಾಯಮಾನವೇ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಗೆಳೆಯರ ಜತೆಗೆ ಮಾತಾಡುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ, ರಂಗಸ್ಥಳದ ಕ್ರಮಗಳ ಕೊರತೆಯ ಪ್ರಸ್ತಾವ ಬಂದರೆ ಆಗಲೂ ಅವರು ಬಾಯಗಲಿಸಿ ನಕ್ಕು ದೋಷಗಳನ್ನು ಇತರರ ಬಾಯಿಯಿಂದಲೇ ಹೊರಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರಲ್ಲದೆ ತಾವಾಗಿ ಎಂದೂ ಅವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಕೆಟ್ಟ ಮಾತು. ಒಂದು ಗದರಿಕೆ, ಒಂದು ದೋಷಾರೋಪಣೆ, ಒಂದು ಅವಿನಯ ತೋರದೆ ಅಖಂಡ ೩೫ ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಒಂದೇ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತಿಕೆ ಮಾಡಿದ ಮಂಡೆಚ್ಚರದು ಒಂದು ದಾಖಲೆಯೊಂದರೂ ತಪ್ಪಾಗಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ.

ಇತ್ತೀಚೆಗಿನ ೫–೬ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಮಂಡೆಚ್ಚರೊಡನೆ ನನ್ನ ಸ್ನೇಹ ಹೆಚ್ಚಾಗಿತ್ತು.

ಅವರ ಬಿ.ಸಿ.ರೋಡು ನಿವಾಸಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ನಾನು ಮಳೆಗಾಲದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ ಭೆಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಅವರನ್ನು ಹಾಡಿಸಿ, ಕೆಣಕಿ, ರೇಗಿಸುತ್ತಿದ್ದೆ. ಆದರೆ ಏನು ಮಾಡಿದರೂ ಬಾಯಗಲಿಸಿ ನಗುವುದೊಂದೇ ಅವರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ. ನಾವು ಏನು ಯೋಜಿಸಿದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಮಂಡೆಚ್ಚರನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸದೆ ಇರುತ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಭಾಗವತಿಕೆ ಕಮ್ಮಟದ ಏರ್ಪಾಡು ಮಾಡಿದಾಗ ಮಂಡೆಚ್ಚರೇ ನಮಗೆ ಬೇಕಾಗಿದ್ದರು. ಇನ್ನಿಬ್ಬರು ಕಲಾವಿದರು ಮಂಡೆಚ್ಚರೊಡನೆ ಏನೇನೋ ಹೇಳಿ ಮೊದಲನೇ ದಿನ ಕಮ್ಮಟಕ್ಕೆ ಅವರು ಹಾಜರಾಗದಂತೆ ಅವರಿಗೇ ಒಂದು ಸನ್ಮಾನ ಏರ್ಪಡಿ-ಸಿದ್ದರು. ಎರಡನೇ ದಿನ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಕಮ್ಮಟದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿ ಹಿಂದಿನ ದಿನದ ತನ್ನ ಸಂಕಷ್ಟವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಂಡು ಕ್ಷಮೆ ಯಾಚಿಸಿದರು. ಮುಂದೆ ದಿನ ಪೂರ್ತಿ ಕಮ್ಮಟದಲ್ಲಿದ್ದು ದಾರಿ ತೋರಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಹಾಡಲು ಹೇಳಿದಾಗ ಹಾಡಲೇ ಇಲ್ಲ. ಕೊಟ್ಟ ಕಾರಣ: "ನನ್ನದು ಹಳೆ ಕ್ರಮದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲ. ಕಮ್ಮಟ ಹಳೆಕ್ರಮವನ್ನು ದಾಖಲಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಹಮ್ಮಿಕೊಂಡದ್ದು. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾನು ಹಾಡುವುದಿಲ್ಲ!"

'ಮರಗಳು ಕಿಕ್ಕಿರಿದಿರುವುದರಿಂದ ಕಾಡೇ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ' ಎಂಬ ಗಾದೆಯಂತೆ ಇಂದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾಗವತರಿಂದ ನಮಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹೆಚ್ಚುಗಾರಿಕೆಯೇ ಕಾಣಿಸುವು-ದಿಲ್ಲ. ಅಂಥಲ್ಲಿ ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರಂಥ ಸಂಗೀತಗಾರರ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಪ್ರಸ್ತುತವಲ್ಲ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಯಾರಲ್ಲಾದರೂ ಮೂಡಿದರೆ ಅದು ತಪ್ಪಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಅನುಕರಣೆ ಇದೀಗ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಮನೆಮಾತೇ ಆಗಿದೆ. ಆ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವರೊಬ್ಬ ಕಾರಣ ಪುರುಷರು ಎಂದರೂ ತಪ್ಪೇನೂ ಆಗಲಾರದು. ಬಲಿಪರ ಶೈಲಿ, ಜೋಯಿಸರ ಶೈಲಿ, ಅಗರಿಯವರ ಶೈಲಿಯಂತೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಇದೀಗ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಶೈಲಿಯೂ ಚಲಾವಣೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಗಮಕ, ಪದಚ್ಛೇದ, ಭಾವಸ್ಫುರಣೆ ಅನುಕರಣಕಾರರ ಗಮನದಿಂದ ಜಾರಿಹೋಗಿರುವುದು ಬೇರೆ ಮಾತು. ಅಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಮಂಡೆಚ್ಚರೇ!

ಮಂಡೆಚ್ಚರು ದೂರದ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಕೊನೆಯುಸಿರೆಳೆದರು. ಯಾವ ಮುಂಬಯಿ ಅವರಿಗೆ ಅಸಂಖ್ಯ ಅಭಿಮಾನಿಗಳನ್ನು ದೊರಕಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿತ್ತೋ, ಯಾವ-ಮುಂಬಯಿ ಅವರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಅಪಾರ ಮೆಚ್ಚಿಗೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿತೋ ಆ ಮುಂಬಯಿ ಯಲ್ಲೆ ಅವರ ಕೊನೆಯೂ ಆಯಿತು. ಯಕ್ಷಗಾನರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಂದೂ ಇಂದೂ ತಾನೇತಾನಾಗಿ ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತಿರುವ ಈರ್ಷ್ಯೆ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪದ ಅವರ ಈ ರೀತಿಯು ಕೊನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತೆಂದು ನಾನು ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಅದು ಸತ್ಯವೂ ಇರಬಹುದು ಮಿಥ್ಯೆಯೂ ಇರಬಹುದು. ಏನಿದ್ದರೂ ಮಂಡೆಚ್ಚರಂಥ ಭಾಗವತರು ಅವರೊಬ್ಬರೇ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಇಲ್ಲ. ಅವರ ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತ ನನ್ನ ಕುರಿತೂ ನಾನು ಸಾಕಷ್ಟು ಹೇಳಬೇಕಾಯ್ತು. ಹೂವಿನೊಡನೆ ನಾರೂ ಅನಿವಾರ್ಯವಲ್ಲವೆ? ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆ, ವಿನಯ, ನಿರ್ವ್ಯಾಜ ಅಂತಃಕರಣ, ಸಜ್ಜನಿಕೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಎಲ್ಲ ರಂಗದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ದಾರಿದೀಪವಾಗಲಿ. ●

ಒಂದು ನೆನಪು

–ನುಲ್ಪೆ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಸಾಮಗ

ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ನಾನು ವೃತ್ತಿನಿಮಿತ್ತದಿಂದ ಬೆಳ್ಳಾರೆಗೆ ಹೋಗಿದ್ದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ದಿ। ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ನಿವಾಸದ ಮನೆಯಲ್ಲಿ, ಅವರಿಗೂ ನನಗೂ ನಡೆದ ಪರಸ್ಪರ ಸ್ನೇಹಪೂರ್ವಕವಾದ ಒಂದು ಸಂಭಾಷಣೆಯು ನೆನಪಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಜ್ಞಾಪಿಸಿ-ಕೊಂಡಾಗ, ಆ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಂದ ನಾನು ತಿಳುವಳಿಕೆಗೆ ತಂದುಕೊಂಡ ಅವರ ಧರ್ಮಪ್ರಜ್ಞೆ. ಅವರ ನೀತಿ ನಡತೆ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅವರಿಗಿದ್ದ ಅಭಿಲಾಷೆ-ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಜ್ಞಾಪಕಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಈಗಲೂ ನನ್ನ ಅಂತಃಕರಣಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೇನು? ಆಗಿಹೋದ ಅವರ ಅಕಾಲಿಕ ಮರಣದಿಂದ, ಅವರನ್ನು ಅವರ ಆ ಶುಭ ಗುಣಗಳನ್ನು ಈಗ ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಮಾತ್ರ ಉಳಿದಿದೆ ಎಂಬ ಮನವರಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವರ ಕುರಿತಾಗಿ ನನ್ನ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಅಂಟಿ ಕೂತ ಆ ಆದರ ಭಾವವು ಅಂದು ನಮ್ಮೊಳಗೆ ನಡೆದಿದ್ದ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಜ್ಞಾಪಿ-ಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ನನ್ನ ಜ್ಞಾಪಕವನ್ನು ಬರಹಕ್ಕೆ ಇಳಿಸಿದರೆ, ಓದುಗರಿಗೆ ಅವರ ಗುಣಚರಿತೆಯ ಒಂದು ಆಂಶಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನಾದರೂ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವೆಂದು ನನಗನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಒಂದು ಸತ್ಪ್ರಯೋಜನವು.

ನನ್ನ ಮತ್ತು ಅವರೊಳಗೆ ನಡೆದ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು:

ನಾನು: ಮಂಡೆಚ್ಚ ಭಾಗವತರೇ, ನೀವು ಇಂದು ಗರಿಷ್ಠ ಸ್ಥಾನಾಪನ್ನರಾದ ಗಣ್ಯ ಕಲಾವಿದರೂ ಉತ್ತಮ ಮಟ್ಟದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಭಾಗವತರೂ ಆಗಿದ್ದೀರಿ; ಹೀಗಿದ್ದು, ನಿಮ್ಮ ಊರಿಗೆ ತಾನಾಗಿಯೇ, ಅಂದರೆ ಆಮಂತ್ರಣ ಆಹ್ವಾನಗಳೇನೂ ಇಲ್ಲದೆ ಬಂದಿರುವ ನನ್ನಂಥ ಒಬ್ಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ಕಲಾವೃತ್ತಿಯವನನ್ನು ಕಂಡು, ವಿನಯ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಆದರದಿಂದ ಸತ್ಕರಿಸಿದ್ದಲ್ಲದೆ, ಉಪಚರಿಸಿದ್ದಲ್ಲದೆ ನನ್ನಿಂದ ಈ ರಾತ್ರಿ ಒಂದು ಕಲಾಸೇವೆ (ಹರಿಕಥಾ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ) ಮಾಡಿಸಬೇಕೆಂಬ ನಿಮ್ಮ ಸಂಕಲ್ಪವನ್ನೂ ತಿಳಿಸಿದಿರಷ್ಟೆ? ಇದರಿಂದ ನಾನು ನಿಮಗೆ ಕೃತಜ್ಞನೇನೋ ಹೌದು. ಆದರೆ ನಿಮ್ಮಂಥ ಮೇಲ್ಮಟ್ಟದ ಕಲಾವಿದರೆದುರಲ್ಲಿ ನನ್ನಂಥ ಒಬ್ಬ ಸಾಮಾನ್ಯನ ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನವೆಂದರೆ ನನಗೆ ಅಳುಕಾಗದೇ? ನನಗೆ ಸಂಕೋಚವೆನಿಸದೇ?

ಮಂಡೆಚ್ಚರು: ಸಾಮಗ ಹರಿದಾಸರೇ! ಹೊಗಳಬೇಡಿ ನನ್ನನ್ನು. ನಿಮಗೆ ನಾನು ಸಲ್ಲಿಸಿದ ಸತ್ಕಾರ, ಉಪಚಾರಾದಿಗಳಿಗೆ ನೀವು ಕೃತಜ್ಞರಾದಿರಿ ಅಂದರೆ ಅದು ನಿಮ್ಮ ಸೌಜನ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು, ಆದರೆ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನನ್ನನ್ನು ಹೊಗಳಲಾಗದು. ನಿಜವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಆಹ್ವಾನರಹಿತವಾಗಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದವನೇ ನಮಗೊಬ್ಬ ಅತಿಥಿ. ಶಾಸ್ತ್ರತಃ ಅಂಥವನೇ ಅತಿಥಿ. ಅತಿಥಿಗಳನ್ನು ಸತ್ಕರಿಸುವುದು ಆವಶ್ಯಕವಾದ ನಮ್ಮ ಧರ್ಮ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ನೀವು ಇಂದು ಇಲ್ಲಿಗೆ, ನನಗೆ ನಿಜವಾದ ಅತಿಥಿಯೇ ಹೌದು. ನಿಮ್ಮನ್ನು ನಾನು ಯಥಾಸಾಧ್ಯವಾಗಿ. ಕಿಂಚಿತ್ತಾಗಿ ಸತ್ಕರಿಸಿದ್ದೇನೆಂದರೆ, ಅದು ನನ್ನ ಧರ್ಮಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಪಾಲಿಸಿದುದು ಅಷ್ಟೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನನ್ನ ಹೊಗಳಿಕೆ

ಯಾಕೆ? ಇನ್ನು ನಿಮ್ಮ ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನನ್ನೆದುರಲ್ಲಿ ನೀವು ಅಳುಕುವುದಕ್ಕೇನಿದೆ? ನನ್ನ ಮತ್ತು ನಿಮ್ಮ ಕಲಾಸಂಪತ್ತುಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಷ್ಟೇ. ನಾನು ಸಂಗೀತಾಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಆ ಕಲೆಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಿಸಿಕೊಂಡು, ಇಂದಿನ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಪರಿಷ್ಕಾರ ಕೊಟ್ಟು ಒಬ್ಬ ಭಾಗವತನಾದೆ. ನೀವಾದರೋ ಸಾಹಿತ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿ ವಿಚಾರಬೋಧಾತ್ಮಕ ಸತ್ವಪೂರಿತ ವಾಕ್ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ಸಿದ್ಧಿಸಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತ ಹರಿದಾಸರಾದಿರಿ. ನನ್ನ ನಿಮ್ಮೊಳಗೆ ಈ ಭೇದವಿದೆ. ಆದರೆ ಉತ್ತಮ ಕನಿಷ್ಠರೆಂಬ ಭೇದವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗದು. ನೀವೂ ಒಬ್ಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದ ಸಮರ್ಥ ಕಲಾವಿದರೆಂದು ನಾನು ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ತಿಳಿದಿದ್ದೇನೆ. ಕಲಾವಿದರುಗಳೊಳಗೆ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೇಮ, ಪ್ರೇಮಪೂರ್ವಕ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ, ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಪೂರ್ವಕ ಸಹಾಯ, ಸಹಕಾರ ಮತ್ತು ಆಶ್ರಯ–ಇಂಥವು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ, ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಕಲಾ ಸರಸ್ವತಿಯ ಅನುಗ್ರಹ ಇಲ್ಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನ್ಯಾಯವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಿಯೇ ನಾನು ನಿಮ್ಮನ್ನು ಸತ್ಕರಿಸಿದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನೀವು ನನ್ನನ್ನು ಹೊಗಳು-ವುದಾಗಲಿ, ನೀವು ಸಂಕೋಚ ಪಡುವುದಾಗಲಿ ಉಚಿತವಲ್ಲ.

ನಾನು: ಸರಿ; ನನ್ನಲ್ಲಿಲ್ಲದಿರುವ, ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬಲಿಷ್ಠವಾಗಿರುವ, ಒಂದು ಮಹಾಯೋಗ್ಯತೆಯನ್ನು ನಾನು ಮನಗಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಅದನ್ನು ನೀವು ನಿಮ್ಮ ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತೀರಿ. ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಕೇಳಿದ ಎಲ್ಲ ಜನರ ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಅನುಭವವು. ಜನಾಕರ್ಷಕವಾದ ನಿಮ್ಮ ಈ ಮಹಾಯೋಗ್ಯತೆಯು ನಿಮ್ಮನ್ನು ಇಂದಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಪದವಿಗೆ ಏರಿಸಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೇಳ ನಡೆಸುವ ಶ್ರೀ ವಿಠಲ ಸೆಟ್ಟರಂಥ ಉದಾರೀ ಶ್ರೀಮಂತರ ಆಶ್ರಯ, ಸಹಾಯಗಳನ್ನು ತರಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ನಿಮ್ಮೀ ಯೋಗ್ಯತೆಯ ಮುಂದೆ ನನ್ನ ಹರಿಕಥೆಯೇ?

ಮಂಡೆಚ್ಚರು: ನಿಮ್ಮದಿದು ಸರಿಯಾದ ವಿಚಾರವಲ್ಲ. ನನ್ನ ಭಾಗವತಿಕೆಯೇ ಬೇರೆ, ನಿಮ್ಮ ಹರಿಕಥೆಯೇ ಬೇರೆ; ಈ ಎರಡಕ್ಕೂ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಸ್ವರೂಪಗಳು, ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಲಕ್ಷಣಗಳು. ನಾನು ನನ್ನ ಭಾಗವತಿಕೆಯಿಂದ, ನನ್ನ ಸಂಗೀತ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿ ಜನರಂಜನೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಮಾಡಬಲ್ಲೆ. ಆದರೆ ನೀವು ನಿಮ್ಮ 'ಹರಿಕಥೆ'ಯಿಂದ ನಿಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯಾಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಸಿದ್ಧಿಯಾದ ನಿಮ್ಮ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ನಿಮ್ಮ ವಚನ ರಚನಾ ಕೌಶಲ್ಯದಿಂದ ಅಂದರೆ ಪಾಂಡಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ಭಾಷಣ ಚಾತುರ್ಯದಿಂದ, ಜನಕ್ಕೆ ಸದ್ಬೋಧಾ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಕೊಡಬಲ್ಲಿರಿ. ಆದುದ-ರಿಂದ ನನ್ನ ಮತ್ತು ನಿಮ್ಮ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯೇ ಆದರೂ, ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಕನಿಷ್ಠಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಸಲ್ಲದು. ನನ್ನ ನಿಮ್ಮ ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನಾನೇನು ಹೆಚ್ಚು? ನೀವೇನು ಕಡಿಮೆ?

ನಾನು: ನೀವು ನಿಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ಜ್ಞಾನಬಲದಿಂದ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಯೋಗ ಚಾತುರ್ಯ-ದಿಂದ, ಈಗ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಭಾಗವತರಾಗಿದ್ದೀರಿ. ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಜ್ಞಾನವು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಇದೆ ಎಂದು ನನಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಿಕ್ಕೆ ನಿಮ್ಮ ಭಾಗವತನ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸವಲತ್ತು ಇಲ್ಲ ಅಷ್ಟೆ. ನೀವು ಸ್ವಲ್ಪ ಸಾಧನೆ ಮಾಡಿ, ವಾಕ್ಚಾತುರ್ಯ

ಅಥವಾ ಭಾಷಣ ಕಲೆಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡರೆ ನೀವೂ ಒಬ್ಬ ಹರಿದಾಸನಾಗು–ವುದು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ನಿಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ಸಂಪತ್ತಂತೂ, ಹರಿಕಥೆಗೆ ಬೇಕಾಗುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿಗೆಯೇ ಇದೆ. ಅಂತೂ ನೀವೂ ಒಬ್ಬ ಹರಿದಾಸನಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇದೆ. ಆದರೆ ನಾನು ಮಾತ್ರ ಇನ್ನೆಷ್ಟು ಸಾಧನೆ ಮಾಡಿದರೂ ನಿಮ್ಮಂತೆ ಒಬ್ಬ ಭಾಗವತ–ನಾಗುವುದು ಈ ನನ್ನ ಜನ್ಮದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈಗ ನನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಅಲ್ಪವಾದ ಸಂಗೀತ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಸಾಧನೆಯಿಂದ ವರ್ಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದರೂ ಅದನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸು–ವುದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಸೌಕರ್ಯವಂತೂ ಸುತರಾಂ ಇಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಕಂಠಧ್ವನಿ ನನ್ನದ್ದು, ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗುವಂಥದ್ದು ಅಲ್ಲವೇ ಅಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ನೀವು ಹರಿದಾಸ ನಾಗಬಲ್ಲಿರಿ; ನಾನು ಭಾಗವತನಾಗಲಾರೆ.

ಮಂಡೆಚ್ಚರು: ಆಗಲಿ, ನಮ್ಮ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಸೌಕರ್ಯ ಕಾರಣದಿಂದ ನಾವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಲಾವಿದರಾಗಿಯೇ ಇರೋಣ; ನಮ್ಮ ನಮ್ಮ ಕಲಾ ವೃತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಸ್ವರೂಪಗಳೇ ಇರಲಿ. ಭಾಗವತಿಕೆಯೂ, ಹರಿಕಥೆಯೂ ಎರಡೂ ಜನಾಕರ್ಷಕವಾದ ಮತ್ತು ಜನಹಿತಕ್ಕಾಗುವ ಕಲಾವೃತ್ತಿಗಳೆಂದು ಮನ್ನಿಸೋಣ. ಆದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಕನಿಷ್ಠಗಳೆಂಬ ತಾರತಮ್ಯ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಮಾತ್ರ ನನ್ನ ಆಕ್ಷೇಪ ಅಷ್ಟೆ. ನಿಮ್ಮ ಇದು ತನಕದ ಅಂಬೋಣದರಿಂದ, ನನಗೊಂದು ಪ್ರೇರಣೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ಹಾಗಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ನಾನು ಭಾಷಣ ಕಲೆಗಾಗಿ, ವಾಕ್ಚಾತುರ್ಯ ಸಿದ್ಧಿಗಾಗಿ, ಸಾಧನೆ ಮಾಡಲೇ? ನಾನೂ ಒಬ್ಬ 'ಹರಿದಾಸ'ನಾಗಲೆ? ನನ್ನ ಸಾಧನೆಗೆ ನಿಮ್ಮ ಆಶೀರ್ವಾದ ಇದೆಯೇ?

ನಾನು: ಓಹೋ! ಧಾರಾಳವಾಗಿ! ನಿಮಗೆ ತಕ್ಕುದಾದ ಈ ಸತ್ಸಾಧನೆಗೆ ಗುರುಹಿರಿಯ–ರೆಲ್ಲರ ಆಶೀರ್ವಾದ ಇರಲಿ! ಪರಮಾತ್ಮನ ಅನುಗ್ರಹವಿದೆ! ನಿಮ್ಮ ಜನ್ಮಾಂತರದ ಸತ್ಸಾಧನೆಯ ಫಲಪ್ರಾಪ್ತಿಯಿಂದ ಇಂದು ನೀವು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಭಾಗವತರಾಗಲಿಲ್ಲವೆ? ಸತ್ಸಾಧನೆಗೆ ಶುಭಫಲ ದೊರೆಯಲಿಕ್ಕೇ ಬೇಕು.

ಮುಂಡೆಚ್ಚರ ಒಡನಾಟ

ಕುಂಬ್ಳೆ ಸುಂದರ ರಾವ್

ನಮ್ಮೊಂದಿಗೆ ಇಲ್ಲದ ಮುಂಡೆಚ್ಚರು ನಮ್ಮಂತಹವರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವಾಗುವ ಕಾಲವಿಲ್ಲ. ಅವರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಕೇಳಿದವರು, ಅವರ ಧ್ವನಿಮುದ್ರಿಕೆಯನ್ನು ಆಲಿಸಿದವರು, ಅವರೊಬ್ಬ ನುರಿತ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರೆಂದು ಮೆಚ್ಚಬಹುದು, ಒಳ್ಳೆಯ ಭಾಗವತರೆಂದು ತಲೆದೂಗಬಹುದು. ಅವರನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ನೋಡದ ಜನ ಅವರ ಕುರಿತು ಅವರಿವರಿಂದ ಕೇಳಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವರ ಹತ್ತಿರ ಬಹಳ ದಿನಗಳನ್ನು ಕಳೆದ ನಮ್ಮಂಥವರಿಗೆ ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಮುಂಡೆಚ್ಚರನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿದರೆ ಸಾಕು-ಅವರ ಭವ್ಯ ರೂಪು. ಮನಮುಟ್ಟುವ ಆತ್ಮೀಯತೆ. ಆಳವಾದ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಎಲ್ಲ ನೆನಪಿಗೆ ಬಂದು ಎಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡೆವೋ, ಎಂತಹ ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದೆವೋ ಎಂಬ ಯೋಚನೆ ಬರುತ್ತದೆ. ವರ್ಷಗಳು ಉರುಳಿದರೂ ಮುಂಡೆಚ್ಚರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ನಮಗೆ ಇನ್ನೂ ಕಣ್ಣ ಮುಂದಿದೆ. ಅದು ಮರೆಯಾಗತಕ್ಕದ್ದಲ್ಲ, ಮರವೆಯಾಗತಕ್ಕದ್ದಲ್ಲ.

ನನ್ನ ನೆನಪು ಸರಿಯಾದರೆ, ೧೯೫೫ ಇರಬೇಕು ದಿ| ವೆಂಕಟ್ರಾವ್ ಕಾಂದಿಲ್ಕಾರ್ ಅವರು ಕೂಡ್ಲು ಮೇಳ ಮಾಡಿದ ಕಾಲ. ನಾನು ಆ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮ ಬಣ್ಣ ಹಾಕಿದ ಕಾಲ. ಒಬ್ಬ ಹೊಸ ಭಾಗವತರು ಬರುತ್ತಾರೆ, ಸಂಗೀತದ ಮಟ್ಟು ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ಸುದ್ದಿಗಳನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಮುಂಡೆಚ್ಚರ ಆಗಮನವಾಯಿತು. ಕುಣಿತ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ, ಕೇವಲ ಮಾತೇ ಬಂಡವಾಳ ಆಗಿದ್ದ ನಾನು ಅವರ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಅರ್ಥ ಹೇಳಿ ಸಣ್ಣ ವೇಷವೊಂದನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದೆ. ಮರುದಿನ ಮುಂಡೆಚ್ಚರು ನನ್ನನ್ನು ಹತ್ತಿರ ಕರೆದು ಮೆಚ್ಚುಗೆಯ ಮಾತನ್ನಾಡಿ, ಸ್ನೇಹ ಬೆಳೆಸಿದರು. ನನಗಿಂತ ಎರಡು-ಮೂರು ವರ್ಷ ದೊಡ್ಡವರಾದ ಮುಂಡೆಚ್ಚರು ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಷ್ಟು ದಿನ ನನಗೆ ಸ್ನೇಹಿತರಾಗಿ ಇದ್ದರು. ಮುಂದೆ ಇರಾ ಸೋಮನಾಥೇಶ್ವರ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಖಾಯಂ ಭಾಗವತರಾಗಿ ಬಂದಾಗ ನಮ್ಮ ವಿಶ್ವಾಸ ಮತ್ತಷ್ಟು ಬೆಳೆಯಿತು.

ಅಂದಿನ ಮಳೆಗಾಲದ ಬಿಡುವಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಇಂದಿನ ಹಾಗೆ ಯಾವುದೇ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಂತಹ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂಡೆಚ್ಚರಿಗೆ ಬೆಳ್ಳಾರೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಬೇಸರ ಬರುವಾಗ ನನಗೆ ಉದ್ದ ಪತ್ರ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದರಲ್ಲಿ ತಿರುಗಾಟ ಕಾಲದ ತರುಮೂಲಶಯನ, ನದೀಸ್ನಾನ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ನೆನಪುಗಳೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕಾಗದದ ಮೇಲೆ ಕಾಗದ. ವಿಶ್ವಾಸದ ಮಹಾಪೂರವೇ ಕಾಗದದಲ್ಲಿ ತುಂಬಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಸಾಧಾರಣದವರಿಗೆ ಓದಲಾಗದ ಮುಂಡೆಚ್ಚರ ಬರಹವನ್ನು ಲೀಲಾಜಾಲವಾಗಿ ಓದಬಲ್ಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ನನಗೆ ಸಿದ್ಧಿಸಿತ್ತು. ಬೆಳ್ಳಾರೆಗೆ ಅವರ ಕೋಣೆಗೆ ಹೋದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಪುಸ್ತಕಗಳ ರಾಶಿಯೇ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಅವರ ಅರ್ಥಿಕ ಶಕ್ತಿಯು ಒಂದು ಪಾಲು ಪುಸ್ತಕ ಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ವ್ಯಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಹೋದಾಗ ಅವರಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ಸಲ ಕಂಡ ಪುಸ್ತಕಗಳೆಲ್ಲ ಮಂಗಮಾಯವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಯಾರಿಗೆ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರೋ ಅವರಿಗೇ ಗೊತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವರು ಕೊಂಡುಕೊಂಡ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಅವರು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರೆ

ಒಂದು ಗ್ರಂಥ ಭಂಡಾರವೇ ಆಗುತ್ತಿತ್ತೇನೋ. ಅವರು ಸ್ವರ್ಗಸ್ಥರಾಗುವ ನಾಲ್ಕು ದಿ ಮೊದಲು ಮುಂಬಯಿ ಪ್ರಯಾಣದ ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಹೋದಾಗ ಅವ ಬಿ.ಸಿ.ರೋಡಿನ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿದ್ದ ಒಂದು ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಕಂಡು ಹೇಳಿದೆ 'ಇದೊಂದು ಹೇಗೆ ಉಳಿಯಿತು? ಇದಕ್ಕೆ ಯಾರೂ ಕಣ್ಣು ಹಾಕಲಿಲ್ಲವೇ?' ಎಂದು ನಾನು ಹಾಗೆ ಹೇಳಿದುದಕ್ಕೋ ಏನೋ ನಾನು ಹೊರಟು ನಿಂತಾಗ 'ಇದು ನಿಜವಾ ನಿನಗೆ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರುವ ಪುಸ್ತಕ. ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗು' ಎಂದರು. ನಾನ ನಿರಾಕರಿಸಲು ತೊಡಗಿದಾಗ 'ನಿನಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಯಾರಾದರೂ ಅಗತ್ಯ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ನಿನಗೆ ಇದರ ಉಪಯೋಗ ಉಂಟು' ಎಂದು ಕೈಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ಕಳುಹಿಸಿದರು. ಮಂಡೆಚ್ಚರ ನೆನಪನ್ನು ಆ ಪುಸ್ತಕ, ಅವರ, "ನಿನಗೆ ಉಪಯೋಗ ಉಂಟು" ಎಂಬ ಮಾತಿನ ಹಿಂದಿರುವ ಆತ್ಮೀಯತೆ, ನನಗೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ.

ಇರಾ ಸೋಮನಾಥೇಶ್ವರ ಮೇಳದ ತಿರುಗಾಟದಲ್ಲಿ ನಾವು ಜೊತೆಯಾದೆವು. ಇಡೀ ಆರು ತಿಂಗಳ ಪೂರ್ತಿಯ ಭಾಗವತರಾಗಿ ಅವರು ದಿನೇ ದಿನೇ ತಯಾರಾಗತೊಡಗಿದ್ದರು. ಬರೇ ಹಾಡುಗಾರರಾಗಿ ಅಲ್ಲ, ರಂಗತಜ್ಞರಾಗಿಯೂ ಬೆಳೆಯತೊಡಗಿದರು. ಆಟ ಕಳೆ ಕಟ್ಟುವಂತೆ ಮಾಡುವ, ಪಾತ್ರಧಾರಿಯನ್ನು ದುಡಿಸುವ ಜಾಣ್ಮೆಯನ್ನು ಆ ದಿನಗಳಲ್ಲೇ ಅವರು ಕೈವಶಪಡಿಸಿದ್ದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಹಿರಿಯ ಭಾಗವತನಾಗುವ ಎಲ್ಲ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ತೋರಿಸತೊಡಗಿದ್ದರು. ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಸ್ವಚ್ಛಂದವಾಗಿ ವರ್ತಿಸುವ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಿಗೆ ಅಂಕುಶ ಹಾಕುವ ಅವರು, ಕಲಾವಿದ ಭಾವವಶನಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದಾಗ ತನ್ಮಯರಾಗಿ ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಸರಸವಾಗಿ ಮಾತಾಡುವ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಹೂಂಗುಟ್ಟುವ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಎಷ್ಟು ರಸಪ್ರಜ್ಞೆ ಉಳ್ಳವರಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದರೆಂದರೆ ಮಾತಿನ ರುಚಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅನುಭವಿಸುವ ಮೊದಲು ಅನುಭವಿಸಿ ಉದ್ಗಾರವೆತ್ತುತ್ತಿದ್ದರು. ಜನರನ್ನು ತಲುಪುವ ರೀತಿಯ ರಸಿಕ ವಾಕ್ಯವನ್ನಾಡುವ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಜೀವನಾಡಿ ಯಾಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಬಯಲಿಗೆಳೆಯಬಲ್ಲ ಹಿರಿಯ ಭಾಗವತರಾದ ಬಲಿಪ, ಅಗರಿ, ಕಡತೋಕಾರಂತೆ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಬೆಳೆದು ಬಂದರು.

ಕಲಾವಿದ ಕಳಪೆಯಾಗಿ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸಿದಾಗ ತನ್ನ ಸ್ವಂತಕ್ಕೆ ಅನ್ಯಾಯವಾದಂತೆ ಚಡಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ, ಸಿಗಿಟ್ಟೇಳುತ್ತಿದ್ದ ಮಂಡೆಚ್ಚರನ್ನು ನಾನು ಬಲ್ಲೆ. ಒಂದು ಸಲ ಇರಾ ಸೋಮನಾಥೇಶ್ವರದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಘಟನೆ. ನಾನು ನಿತ್ಯ ವೇಷ ಮಾಡದೆ, ದೇವೇಂದ್ರ ಬಲ ಮಾಡದೆ, ಒಂದೇ ಸಲ ಮುಖ್ಯ ವೇಷಧಾರಿಯಾದ ಕಾಲ. ಜನ ಮಾತು ಮೆಚ್ಚುತ್ತಿದ್ದರು. ಆ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ ನಾನು ನನ್ನನ್ನು ತಯಾರು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಬಿದ್ದಿದ್ದೆ. ನಾಲ್ಕು ಜನ ಹೊಗಳಿದಾಗ ನನ್ನನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಇನ್ನಿಲ್ಲ ಅಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದೆ. ಒಂದು ದಿನ 'ಬ್ರಹ್ಮಕಪಾಲ' ಪ್ರಸಂಗ. ನನ್ನದು ಬ್ರಹ್ಮನ ಪಾತ್ರ. ಸಾಕಷ್ಟು ವಿಷಯಗಳ ಸಂಗ್ರಹವಿಲ್ಲದೆ ಬ್ರಹ್ಮ ಏರಬೇಕಾದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಏರಲಿಲ್ಲ. ಮರುದಿನ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಸಿಟ್ಟಿನ ಕೆಂಡವೇ ಆಗಿಬಿಟ್ಟರು. ನಾನು ಆ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ತಲೆಗೆ ಟೋಪಿ, ಪೈಜಾಮು, ಪೈರಾನು ಸಾಲದೆಂಬಂತೆ ಒಂದು 'ವಾಸ್‌ಕೋಟು' ಬೇರೆ ಹೊಲಿಸಿ ಹಗಲೆಲ್ಲಾ ಅದನ್ನು ತೊಟ್ಟು ತಿರುಗುತ್ತಿದ್ದೆ. ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಮಾತು ಎಷ್ಟು ತೀಕ್ಷ್ಣವಾಗಿತ್ತೆಂದರೆ ನನ್ನ ಹಗಲು ವೇಷವೇ

ಪ್ರಧಾನ ವಿಷಯವಾಗಿತ್ತು. ಆ ದಿನವಿಡೀ ನಮ್ಮೊಳಗೆ ಮಾತಿಲ್ಲ. ಮರುದಿನ ಹೇಳಿದರು: "ನಿನಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಅರ್ಹತೆ ನೀನು ಗಳಿಸದೆ ಹೋದರೆ ನಿನ್ನ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ನೀನೇ ಕೆಡಿಸಿದ ಹಾಗೆ; ನೆನಪಿಡು." ಅವರ ಆ ಮಾತಿನಿಂದ ನಾನು ಅರ್ಹತೆ ಪಡೆದೆನೆಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲವಾದರೂ ನನಗೆ ಕಲಿಯಬೇಕಾದ, ತಿಳಿಯಬೇಕಾದ ವಿಷಯಗಳು ಬಹಳ ಇವೆ ಎಂಬುದನ್ನಂತೂ ಅರಿತುಕೊಂಡೆ.

ದೋಷವನ್ನು ಖಂಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಗುಣವನ್ನು ಮೆಚ್ಚುವ ಹೃದಯವಂತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಂದೆ. ಇರಾ ಸೋಮನಾಥೇಶ್ವರ–ಕರ್ನಾಟಕ ಎಂದು ಎರಡು ಮೇಳಗಳಾದ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಳಿಕೆ ರಾಮಯ್ಯರೈಗಳು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳು ನನ್ನದಾದಾಗ ಅವಕ್ಕೆ ರೂಪುರೇಖೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ತಿದ್ದಿದ್ದರು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಂಸವಧೆಯ ಕೃಷ್ಣ ನನಗೆ ಆ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಕೀರ್ತಿ ತಂದ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಅವರ ದೋಷಗಳನ್ನು ಕಳೆದು ಯೋಗ್ಯತೆಯನ್ನು ತುಂಬಿಸವರು ಮಂಡೆಚ್ಚರು. ಪಾದುಕಾಪ್ರದಾನದ ಭರತನನ್ನು ತಮ್ಮ ಹೃದಯ ಮಿಡಿಯುವ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಏರಿಸಿದ್ದರು. ಒಬ್ಬ ಹಿರಿಯಣ್ಣನಿಗಿರುವ ಕಳಕಳಿ ಸಹಕಲಾವಿದರ ಮೇಲೆ ಅವರಿಗೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಇರುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಅನುಭವದ ಮಾತು.

ಮುಂದೆ ನನ್ನ ಮೇಳ ಬೇರೆಯಾಯಿತು. ಅವರ ಮೇಳ ಬೇರೆಯಾಯಿತು. ಆದರೆ ಮಳೆಗಾಲದ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗುವುದು, ಬಿಡುವು ದೊರೆತಾಗ ಬಿ.ಸಿ.ರೋಡಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅವರ ಜತೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಲ ಕಳೆಯುವುದು ನಡೆದೇ ಇತ್ತು. ಇತ್ತೀಚಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ಯಾಸೆಟ್ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಿಗಂತೂ ನಾವು ಬಹಳ ಸಲ ಜೊತೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದೆವು. ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ನಡೆಸುವ, ಒಂದು ಗಂಟೆಯೊಳಗೆ ಕಥೆಯನ್ನು ಮುಗಿಸುವ ಚಾಕಚಕ್ಯತೆಯನ್ನು ಅವರು ಕ್ಯಾಸೆಟ್ ರಿಕಾರ್ಡಿಂಗ್‌ನಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಪದ್ಯವನ್ನು ಒಳ್ಳೆಯದು ಮಾಡುವ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗದೆ, ಕಥೆಯನ್ನು ನಿಶ್ಚಿತ ವೇಳೆಯೊಳಗೆ ಮುಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಅವರು ತಾನು ಮಾತ್ರ ಮೆರೆದರೆ ಸಾಕು, ಉಳಿದವರ ಚಿಂತೆ ನನಗೇಕೆ ಎಂದು ಯೋಚಿಸಿದವರಲ್ಲ.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ ಅವರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ರಾಗಭಾವಕ್ಕೆ ಒತ್ತು ಕೊಡುವಂತೆ ಇರುತ್ತಿದ್ದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಶುದ್ಧಿಯಿಂದ ಹೊರತಾಗಿ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಎಷ್ಟೋ ಸಲ 'ದೇವಿಮಹಾತ್ಮೆ'ಯಂಥ ಮೂರು ರಾತ್ರಿಗಳ ಕಥೆಯನ್ನು ಒಂದೇ ರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಮುಗಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಹಳೆಯ ಬಲಿಪರ ಜಾಡಿನಲ್ಲಿ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತ ಬೆಳಗು ಮಾಡಿದ್ದನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಸಂಗೀತದ ಬಳಕೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ಸಮಾಧಾನ ಇಷ್ಟೆ: "ನಾನು ಕಲಿತುದನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದು ಬಿಟ್ಟು ಕೇಳಿದ್ದನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದು ಹೇಗೆ ಸರಿಯೆನಿಸೀತು?" ದಿ| ಪೈಂದಪ್ಪರೈಗಳ ಹಾಡನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿದ ಜನ, ಅದೇ ರೀತಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚದೆ ಉಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಮಾತಾಡುವವರೂ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಅನುಭವವನ್ನು ಆಕ್ಷೇಪಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಧೈರ್ಯ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ.

ಮನುಷ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಧನದ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿ ಹೋಗುವುದನ್ನು ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ಹಾಗೇ ಹಣವಿಲ್ಲದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಬದುಕು ಎಷ್ಟು ದುರ್ಭರವೆಂಬುದನ್ನೂ ಕಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಮಂಡೆಚ್ಚರು

ಈ ಎರಡು ತರದ ಅನುಭವವನ್ನೂ ಉಳ್ಳವರು. ಮನೆತನದಿಂದಲೇ ಅನುಕೂಲ ಪಡೆ ಅವರು ಹಣವನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದಕ್ಕೂ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ, ಗಳಿಸಿದ್ದನ್ನು ಉಳಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಮೇಳದ ಗಳಿಕೆ, ಸ್ವಂತ ಆಸ್ತಿ ಯಾವುದರಲ್ಲೂ ಆಸಕ್ತಿ ಬೆಳೆಸದ ಅವರು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಕಳೆದು ಬರಿಗೈಯಾದರು. ಅವರ ಸಂಪತ್ತು ವಿಶಾಲವಾದ ಅಭಿಮಾನಿಗಳ ಕೂಟವೇ ಆಗಿತ್ತು. ಕೆಲವು ಸಲ ದಿನದ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಹಣ ಒದಗಿಸಲಾಗದೆ ಚಡಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಣ ಕೈಗೆ ಬಂದರೆ ಅದನ್ನು ಹಿಂದೆ ಮುಂದೆ ನೋಡದೆ ಮುಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂತಹ ಧನದಾಹವಿಲ್ಲದ, ಜಾಗರೂಕತೆಯಿಲ್ಲದ ಅವರ ವ್ಯವಹಾರವನ್ನು ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿದರೆ ಅವರಿಂದ ಸಿಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಮಾಧಾನ ಮುಗುಳ್ನಗೆ ಮಾತ್ರ.

ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಕೊನೆಯ ದಿನಗಳನ್ನು ಕಂಡ ನನಗೆ ಅವರೊಬ್ಬ ಭಾಗ್ಯಶಾಲಿ ಎಂದೆನಿಸದೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಹಿಂದೆ ಮುಂದೆ ಯಾರೂ ಇಲ್ಲದ ಸನ್ಯಾಸಿ ಜೀವನದ ಅವರು ಕುಳಿತಲ್ಲಿಂದ ಎದ್ದು ಹೋದಂತೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಅಗಲಿ ಹೋದರು. ಆ ದಿನವನ್ನು ಎಷ್ಟು ಸಲ ನೆನಪು ಮಾಡಿದರೂ ಕಲಾವಿದನಾದವನಿಗೆ ಅಂತಹ ಮರಣ ಮಹಾಭಾಗ್ಯವೆಂದೇ ತೋರುತ್ತದೆ. ಆಸ್ಪತ್ರೆ ಸೇರಲಿಲ್ಲ; ನೋವಿನಿಂದ ನರಳಲಿಲ್ಲ. ರಂಗಸ್ಥಳದಿಂದ ಭಾಗವತ ಪೊಲ್ಯದವರ ಕೈಲಿ ಜಾಗಟೆ ಕೊಟ್ಟು ಇಳಿದವರು ಮತ್ತೆ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೇ ಇಲ್ಲ. ಮಂಗಳೂರಿನಿಂದ ಮುಂಬಯಿಗೆ ಬಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಯಾಣ ಮಾಡುವಾಗ ನನ್ನ ಜೊತೆಗೆ ಇದ್ದು ಸರಸವಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರಿಗೆ ಕಾಫಿಗೆ, ಊಟಕ್ಕೆ ನಾನೇ ಜೊತೆಗಾರ. ಮುಂಬಯಿಯಿಂದ ಹಿಂದೆ ಬರುವಾಗ ಮಂಡೆಚ್ಚ-ರಿಲ್ಲದ ನಮ್ಮ ಕಲಾವಿದರ ಬಳಗ ಅವರಿಗಾಗಿ ಚಿಂತಿಸುತ್ತಿತ್ತು.

ಆ ದಿನ ಅವರ ಕೊನೆಯ ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಎಲ್ಲ ಘಟನೆಗಳಿಗೂ ನಾನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಸಾಕ್ಷಿಯಲ್ಲ. ಅಂದಿನ 'ಭರತಾಗಮನಕ್ಕೆ' ಅವರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯೆಂದು ಅವರೇ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದರು. ನಾನು ವೇಷದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಬರುವ ನನ್ನ ಪದ್ಧತಿಯಂತೆ ಬಂದು ವೇಷಕ್ಕೆ ಕುಳಿತಿದ್ದೆ. ಪದ್ಯ ಆರಂಭಕ್ಕೆ ಕಡತೋಕಾದವರದ್ದಾಗಿತ್ತು. ಮಂಡೆಚ್ಚರು ನನ್ನ ಹತ್ತಿರ ಬಂದು ಕುಳಿತು 'ನಾನು ಎರಡನೇ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಹೇಳಬೇಕಂತೆ. ನಿನ್ನ ಭರತನಿಗೆ ನಿಮ್ಮ ಭಾಗವತರೇ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ' ಎಂದರು. ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನಾನು ವೇಷ ಕಟ್ಟಿ ಕೆಳಗೆ ಬಂದಾಗ "ನನಗೇನೂ ಹುಷಾರಿಲ್ಲ ಸುಂದರಾ" ಎಂದರು. ನಾನು "ಹುಷಾರಿಲ್ಲದವರು ಏರ್‌ಕಂಡಿಷನ್ ಇದ್ದಲ್ಲಿ ಯಾಕೆ ಕೂತಿದ್ದೀರಿ? ಮೇಲೆ ಮಾಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳಿ" ಎಂದೆ. "ಇನ್ನು ನಾನು ಮೇಲೆಯೆ ಹೋಗಬೇಕಷ್ಟೆ" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತ ಅವರು ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಟರು. ಆ ಮಾತು ಆಗ ಅವರು ವಿನೋದಕ್ಕಾಡಿದ್ದೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದೆ. ಕಡೆಗೂ ಆ ರಾತ್ರಿ ಅದೇ ಸತ್ಯವಾಯಿತು.

ನಾನು ನನ್ನ ಪಾತ್ರ ಮುಗಿದು ಶ್ರೀ ಎಂ. ವಿ. ಭಟ್ಟ ಎಂಬ ಸ್ನೇಹಿತರ ಕಾರಿನಲ್ಲಿ ಸಿ. ಆರ್. ಬೆಳ್ಳಿಯವರ ಮನೆಗೆ ಹೋಗಿ ಅವರನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಯ್ಯ ಹಾಲಿನ ಸಮೀಪ ಇರುವ ಅವರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದು ಮಲಗಿದೆ. ಅವರ ಮನೆಯಿಂದ ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಯ್ಯ ಹಾಲ್ ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿ ಬೆಳಗ್ಗೆವರೆಗೆ ನಿದ್ರೆ ಮಾಡಿದ ನನಗೆ ಹಾಲಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ದುರ್ಘಟ-ನೆಯ ಸುಳಿವು ಸಹ ಸಿಗಲಿಲ್ಲ. ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಅಲ್ಲಿಂದ ಒಬ್ಬರು ಸ್ನೇಹಿತರನ್ನು ನೋಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಗ್ರಾಂಟ್ ರೋಡಿಗೆ ಹೋದೆ. ಸುಮಾರು ೧೦ಗಂಟೆಯ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದ ಕಡತೋಕಾದವರು 'ನಿನ್ನೆ ರಾತ್ರಿ ನೀವೆಲ್ಲಿ ಹೋಗಿದ್ದಿರಿ? ನಿಮ್ಮನ್ನು ಹುಡುಕಿದರೆ ನೀವು ಕಾಣಲಿಲ್ಲ.

ಮುಂಡೆಚ್ಚರು ಸ್ವರ್ಗಸ್ಥರಾದರು' ಎಂದು ತಿಳಿಸಿದರು. ಈ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಕೇಳಿದ ನಾನು ಅಲ್ಲಿಂದ ಸೆಂಟ್ರಲ್ ಸ್ಟೇಷನ್ನಿಗೆ ಹೋಗಿ ಮಾತುಂಗ ರೈಲು ಹಿಡಿದೆ. ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಯ್ಯ ಹಾಲಿನ ಮುಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹಿರಿಯರಾದ ಶೇಣಿಯವರು, ಪೆರ್ಲದವರೇ ಮೊದಲಾದವರು ನೆರೆದಿದ್ದರು. ಒಳಗಿನ ಕೋಣೆಗೆ ಧಾವಿಸಿದೆ. ಮುಂಡೆಚ್ಚರು ಚಿರನಿದ್ರೆಯಲ್ಲಿದ್ದರು. ಒಬ್ಬರು ಕಲಾವಿದರು ಅವರ ಪಾರ್ಥಿವ ಶರೀರದ ತಲೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮಲಗಿದ್ದರು. ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ಕಾಲ ಬುಡದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿದ್ದರು. ದುಃಖ ತಡೆಯಲಾಗದೆ ಹೊರಬಂದೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಮೇಳದ ಯಜಮಾನರಾದ ಶ್ರೀ ವಿಠಲ ಶೆಟ್ಟರು ಊರಿಂದ ಬಂದರು. ಹಲವು ವರ್ಷಗಳ ಮುಂಡೆಚ್ಚರ ಒಡನಾಟದ ಅವರಿಗೆ ದುಃಖದಿಂದ ಮಾತು ಹೊರಡದ ಸ್ಥಿತಿಯಿತ್ತು.

ಸಾಯಂಕಾಲದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅಂತ್ಯಯಾತ್ರೆ ಹೊರಟಿತು. ಅದಂತೂ ಅತ್ಯಂತ ದುಃಖ ಪೂರ್ಣ ಯಾತ್ರೆಯಾಗಿತ್ತು. ಮುಂಬಯಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅಭಿಮಾನಿಗಳು ಅಗಲಿದ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಗೌರವ ಅರ್ಪಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರು, ವೇನು, ಸ್ಕೂಟರು ಬೈಕುಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಿದ್ದರು. ರುದ್ರಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪತ್ರಕರ್ತರು ಚಿತ್ರಗ್ರಾಹಕರು ತುಂಬಿದ್ದರು. ಅವರನ್ನು ಅಗಲಿದ ನಾವು ಆ ಮಹನೀಯನ ಉದಾತ್ತ ಗುಣಗಳನ್ನು, ಹೃದಯವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಅನ್ಯಾನ್ಯ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತೇವೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೋಗಿಲೆ ಭಾಗವತ ಶ್ರೀ ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರು
ಕೆಲವು ನೆನಪುಗಳು

ಪಿ. ಮಾಧವ ನಾಯ್ಕ

ಈ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಎಂದರೆ ಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ವ್ಯಾಪಾರ, ವ್ಯವಹಾರ, ಕ್ರೀಡೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಕೇವಲ ಕೆಲವರು ಮಾತ್ರ ಆ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಇರುವವರಿಗೆ ಮತ್ತು ಬರುವವರಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನವಾಗುವಂತೆ ತಮ್ಮ ಹೆಜ್ಜೆ ಗುರುತುಗಳನ್ನು ಭದ್ರವಾಗಿ ಬಹಳ ಕಾಲ ಉಳಿಯುವಂತೆ ಬಿತ್ತುತ್ತಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಉಜ್ವಲ ಭಾವಬಿಂಬವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೋದವರು ದಿವಗಂತ ಶ್ರೀ ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರು.

ಶ್ರೀ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಹೆಸರಿನ ಪರಿಚಯ ನನಗಾದದ್ದು ಒಂದು ಕಹಿ ಪ್ರಸಂಗದ ಮೂಲಕ. ಬಹಳ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ನನ್ನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರೇಮಿ ಹಿರಿಯ ಮಿತ್ರರಿಬ್ಬರು ಬೆಳ್ಳಾರೆಯಲ್ಲಿ ಮಂಡೆಚ್ಚ ಎಂಬವರು ಬಹಳ ಒಳ್ಳೆಯ ಭಾಗವತಿಕೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆಂದೂ. ಕರ್ನಾಟಕ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆಂದೂ ನಾನು ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಅವರನ್ನು ಕೇಳಬೇಕೆಂದೂ ಸೂಚಿಸಿದರು. ಹಾಗಾದರೆ ಅವರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಾವೊಂದು ತಾಳ ಮದ್ದಳೆ ಕೂಟವನ್ನೇ ಏರ್ಪಡಿಸೋಣವೆಂದು ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಅವರಂತೆ ಸಿದ್ಧತೆ ನಡೆಯಿತು. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ದಿ। ಕೀರಿಕ್ಕಾಡು ವಿಷ್ಣು ಮಾಸ್ತರರ ಬಳಗದವರು ಬಂದಿದ್ದರು. ರಾತ್ರಿ ಒಂಬತ್ತರೊಳಗೆ ಊಟೋಪಚಾರವಾಗಿ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳೆಲ್ಲ ಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದರೂ ಭಾಗವತ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಸುಳಿವಿಲ್ಲ. ಹಿರಿಯ ಸ್ನೇಹಿತರ ಮುಖ ನೋಡಿದೆ. "ಇಲ್ಲ ನಾವು ಹೇಳಿದ್ದೇವೆ. ಬಂದೇ ಬರುತ್ತಾರೆ" ಎಂದರು.

ನೂರಾರು ಕಲಾಪ್ರೇಮಿಗಳು ಸೇರಿದ್ದಾರೆ. ನನಗೆ ಏನು ಮಾಡುವುದೆಂದು ಕಾತರ. ಕೂಡಲೇ ನಮ್ಮ ಕಾರಿನಲ್ಲಿ ಹಿರಿಯ ಮಿತ್ರರಲ್ಲೊಬ್ಬರನ್ನು ಬೆಳ್ಳಾರೆಗೆ ಕಳುಹಿಸಿದೆ. ಸಾಧಾರಣ ಹನ್ನೊಂದೂವರೆಗೆ ಕಾರು ಮರಳಿತು. ಕಾರಿನಲ್ಲಿ ಮಂಡೆಚ್ಚರಿಲ್ಲ. ಮಿತ್ರರಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಿಸಿದಾಗ ಯಾವ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾರಣವನ್ನೂ ಕೊಡದೆ ಇವತ್ತು ಬರಲಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಅವರು ಹೇಳಿದರೆಂದು ಬಹಳ ಬೇಸರದಿಂದ ತಿಳಿಸಿದರು. ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅಂದಿಗೂ ಇಂದಿಗೂ ನನ್ನ ಮೆಚ್ಚಿಗೆಯ ಪ್ರಸಂಗ 'ಭೀಷ್ಮಾರ್ಜುನ' ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳಿಗೆ ಮೆಚ್ಚಿಗೆಯಾಗುವಂತೆ ಬೆಳಗಿನ ತನಕ ನಡೆಯಿತು; ಆ ವಿಚಾರ ಬೇರೆ. ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಹತ್ತಿರ ಹತ್ತಿರ ಮೂರುದಶಕಗಳ ನಮ್ಮ ಒಡನಾಟದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಒಂದು ಸಲವಾದರೂ ನಾನಾಗಲೀ ಅವರಾಗಲೀ ಆ ಕಹಿ ಪ್ರಸಂಗದ ಕುರಿತು ಚಕಾರವೆತ್ತಿಲ್ಲ. ಅಂದಿನ ಆ ಕೂಟಕ್ಕೆ ಅವರು ಬರದೇ ಕಾರಣ ಇಂದಿಗೂ ಚಿದಂಬರ ರಹಸ್ಯ. ಏನು ಸಮಸ್ಯೆಯಿತ್ತೋ ತಿಳಿಯದು. ಒಂದು ಸಲ ಮಾತ್ರ ಶ್ರೀ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ನನ್ನ ಪರಿಚಯದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕಲಾವಿದ ಒಬ್ಬರೊಂದಿಗೆ "ಇಷ್ಟೊಂದು ಅಭಿಮಾನದಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳು ಕಾರು ಕೊಟ್ಟು ಕಳುಹಿಸಿದರೂ ಹೋಗದೆ, ಅವರಿಗೆ ಬೇಸರ ಹಾಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಗೆ ಅನ್ಯಾಯ ಮಾಡಿದೆ" ಎಂದು ಬಹಳ

ನೊಂದು ನುಡಿದರಂತೆ.

ಅನಂತರ ಅವರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರಪ್ರಥಮವಾಗಿ ಕೇಳಿದ್ದು ೧೯೫೭ರಲ್ಲಿ, ದಿ| ಶ್ರೀ ಕಲ್ಲಾಡಿ ಕೊರಗ ಶೆಟ್ಟರ ಶ್ರೀ ಕುಂಡಾವು ಮೇಳದಲ್ಲಿಯೇ. ಅಂದು ಅವರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಕೇಳಿ ಬಹಳ ಆನಂದ ಪಟ್ಟೆ. ಕಹಿಯನ್ನು ಮರೆತು ಸಿಹಿಯನ್ನಷ್ಟೇ ಮೆಲುಕಾಡುವ ಜಾಯಮಾನ ನನ್ನದು. ಆಟ ಮುಗಿದೊಡನೆಯೇ ಚೌಕಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅವರಿಗೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಭಿನಂದನೆಗಳನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಿ, ಉಜ್ವಲ ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ಹಾರೈಸಿದೆ. ಶ್ರೀ ಮೈಂದಪ್ಪ ರೈ ಹಾಗೂ ಶ್ರೀ ಮಹಾಬಲ ನೋಂಡರು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ಹೊಸ ಹಾದಿಯನ್ನು ಖಚಿತಗೊಳಿಸುವ ಹಾಗೂ ವಿಸ್ತಾರಗೊಳಿಸುವ ಕಾರ್ಯ ಅವರಿಂದಾಗಬೇಕೆಂದು ತಿಳಿಸಿದೆ. ಮೃದುವಾಗಿ ನನ್ನ ಕೈ ಹಿಡಿದು, ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಹೃದಯ ತುಂಬಿ "ನನ್ನಿಂದಾಗುವ ಸಕಲ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಖಂಡಿತಾ ಮಾಡುತ್ತೇನೆ" ಎಂದರು. ಎಂದಂತೆ ಭಗವಂತ ಅವರಿಂದ ಮಾಡಿಸಿದ ಕೂಡಾ. ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಆ ಹಾದಿಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸಿದ್ದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ವಿಸ್ತಾರಗೊಳಿಸಿ ಮುಂದಿನವರಿಗೆ ಏನೂ ತೊಡಕಾಗದಂತೆ ದೃಢವಾಗಿ ಡಾಮರು ಹಾಕಿಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಿದ್ದಾರೆಂದರೂ ಏನೂ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯಿಲ್ಲ.

ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ಅವರು ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿ, ಅದನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಅಪ್ಯಾಯಮಾನವಾಗುವಂತೆ ಅಳವಡಿಸಿದ್ದರು. ಅವರು ಹಾಡಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಲೇ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಾಗಗಳಾದ ಯಮುನ್, ಮಾಲಕೌಂಸ, ಕಾನಡಾ, ತೋಡಿ, ಭೈರವಿ, ದುರ್ಗಾ, ಪೂರ್ವಕಲ್ಯಾಣಿ, ಭೂಪ, ಹಂಸಧ್ವನಿ, ಕಲಾವತಿ, ಕೇದಾರ, ಸಾರಂಗ, ಬಸಂತ, ಭೀಮಪಲಾಸಾ (ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಹಿಂದುಸ್ತಾನೀ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದೇನೆ.) ಇತ್ಯಾದಿ ಅಸಂಖ್ಯ ರಾಗಗಳ ಪುಷ್ಪ ಸುಗಂಧ ಅಲೆಯಲೆಯಾಗಿ ಇಡೀ ಪರಿಸರವನ್ನೇ ತುಂಬಿ ವಿರಾಜಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಒಂದೇ ಪದ್ಯವನ್ನು ಭಿನ್ನ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಯಾರೂ ಮಾರು ಹೋಗಲೇಬೇಕು. ಅದರಲ್ಲೂ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಪ್ರೇಮಿಗಳಿದ್ದರಂತೂ ಕೇಳುವುದೇ ಬೇಡ. ಸಂಗೀತವ ಸುಧೆಯನ್ನೇ ಹರಿಸಿ, ಕಲಾವಿದರಿಗೆ, ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳಿಗೆ ರಸದೌತಣವನ್ನೇ ಉಣಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಒಂದು ಸಲ 'ಭೀಷ್ಮಾರ್ಜುನ' ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಕೂಟವೊಂದರಲ್ಲಿ ಅವರು ಹಾಡಿದ 'ಶ್ರೀ ಮನೋಹರ ಸ್ವಾಮಿ ಪರಾಕು' ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಭೀಷ್ಮಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಾಗಿದ್ದ ಅನುಪಮ ವಾಗ್ಮಿ ಶ್ರೀ ಶೇಣಿಯವರು 'ಇಷ್ಟು ಭಾವಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಭಗವಂತನ ಸ್ತುತಿಯನ್ನು ಕೇಳಿದ ಮೇಲೆ ಇನ್ನು ನಾನು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಲು ಉಳಿದಿದೆಯಾದರೂ ಏನು?' ಎಂದು ಉದ್ಗರಿಸಿದ್ದರು. ಶ್ರೀ ಶೇಣಿಯವರು ಹೃದಯ ತುಂಬಿ ಹೇಳಿದ ಮೇಲಿನ ಮಾತುಗಳು ಶ್ರೀ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ದಿವ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಭವ್ಯತೆಯನ್ನೂ ತಿಳಿಸಲು ಸಾಲದೇ? ಜೊತೆಗೆ ಶ್ರೀ ಶೇಣಿಯವರ ಗುಣಗ್ರಹಣತೆಯನ್ನು, ರಸಜ್ಞತೆಯನ್ನು ಇವು ಸೂಚಿಸುವುದಿಲ್ಲವೇ?

ನನ್ನ ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗಾಗಿಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಜನಸಂದಣಿ ಸೇರುವಂತೆ ಮಾಡಿದವರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು ದಿವಂಗತ ಬಲಿಪ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರು, ಇನ್ನೊಬ್ಬರೆಂದರೆ ದಿವಂಗತ ಮಂಡೆಚ್ಚರು. ಮಂಗಳೂರಿಗೆ ಆಟಕ್ಕೆ ಹೋದಾಗ

ನನ್ನ ಹತ್ತಾರು ಸಂಗೀತಾಸಕ್ತ ಮಿತ್ರರನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಕಂಡದ್ದಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಏನೇನೂ ಆಸಕ್ತಿ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಅರಿತ ನಾನು ಅವರಲ್ಲಿ ಕೇಳಿದಾಗ ಅವರಿತ್ತ ಉತ್ತರ: "ಏನಿಲ್ಲ, ಹೀಗೇ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಕೇಳುವ ಎಂದು ಬಂದಿದ್ದೇವೆ."

ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಳೆಗಾಲದಲ್ಲಿ ಮುಂಬಯಿ ಮುಂತಾದ ಕಡೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನ-ಗಳಿರಲಿಲ್ಲ. ಏನಾದರೂ ಇದ್ದರೆ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ; ಅದೂ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಮಾತ್ರ. ಹೇಳಿ ಕಳುಹಿಸಿದರೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರಾಗಿಯೇ ಬರುವುದೂ ಇತ್ತು. ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಹಾಗೂ ಕರ್ನಾಟಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟಕ ಸಭಾದ ಕಲಾವಿದರಾದ ಶ್ರೀ ದಿ। ನಾರಂಬಾಡಿ ಸುಬ್ಬಯ್ಯ ಶೆಟ್ಟಿ, ಶ್ರೀ ಅಳಿಕೆ ರಾಮಯ್ಯ ರೈ. ಶ್ರೀ ಬೋಳಾರ ನಾರಾಯಣ ಶೆಟ್ಟಿ, ಶ್ರೀ ಮಂಕುಡೆ ಸಂಜೀವ ಶೆಟ್ಟಿ. ಶ್ರೀ ಮಿಜಾರು ಅಣ್ಣಪ್ಪ ಮೊದಲಾದವರ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಭರತೇಶ ವೈಭವ, ಕೋಟಿ ಚೆನ್ನಯ, ದೇವಪೂಜ, ಬಿಲ್ಲಹಬ್ಬ, ಕಂಸ-ವಧೆ ಮುಂತಾದ ಕೆಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ನನ್ನ ತಮ್ಮ ಗೋಪಾಲ ನಾಯಕರ ಪುತ್ತೂರು ಸಮೀಪದ ಹಳ್ಳಿಯ ಪ್ರಶಾಂತ ವಾತಾವರಣದ 'ಕುಡೆಮರ' ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿ ಮುದ್ರಣ ಮಾಡಲಾಗಿತ್ತು. ಶ್ರೀ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ವಾಚನ ಹಾಗೂ ಪೆರ್ಲ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರ ಅರ್ಥ ವಿವರಣೆಯುಳ್ಳ ಪುರಾಣವಾಚನವನ್ನು ಧ್ವನಿ ಮುದ್ರಿಸಿದ್ದಿದೆ. ಇವು ಇಂದು ನಮಗವರನ್ನು ಕೇಳುವ ಭಾಗ್ಯ ಕರುಣಿಸಿದೆ.

ಕೀರ್ತಿಯ ಶಿಖರದಲ್ಲಿರುವಾಗಲೂ ಶ್ರೀ ಮಂಡೆಚ್ಚರವು ಅದೇ ನಯ, ವಿನಯ, ಸೌಜನ್ಯ. ಉಪಕಾರ ಮಾಡಿದವರನ್ನು ಉಸಿರಿರುವ ತನಕ ಸ್ಮರಿಸುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಅವರದು. ಅಂದಿನ ಅವರ ಒಂದು ಮಾತು: "ಮಾಧವಣ್ಣ, ನೀವು ಯಾವಾಗ ತಿಳಿಸಿದರೂ ತಪ್ಪದೆ ಬರುತ್ತೇನೆ. ತಿರುಗಾಟದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನೀವು ಒಂದು ಮಾತು ಯಜಮಾನ (ಶ್ರೀ ವಿಠಲ ಶೆಟ್ಟಿ)ರಲ್ಲಿ ಕೇಳಬೇಕು." 'ಯಜಮಾನ' ರೆಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಅವರ ಬಾಯಿಯಿಂದಲೇ ಕೇಳಿ ಸವಿಯಬೇಕು. ಆ ಅಭಿಮಾನ, ಕೃತಜ್ಞತೆ, ಪ್ರೀತಿ-ವಿಶ್ವಾಸ ನಾವು ಹೆಚ್ಚು ಮಂದಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಲಾರೆವು. ಅಂತೆಯೇ 'ಅವರು ನಮ್ಮ ಮೇಳದ ನಿಧಿ, ಬೆಳಕು, ಚೈತನ್ಯವಾಗಿದ್ದರು' ಎಂದು ಅಂತಃಕರಣ ತುಂಬಿ, ಕಂಬನಿ ತುಂಬಿ ಇಂದಿಗೂ ಗದ್ಗದಿತರಾಗಿ ನುಡಿಯುವ ಶ್ರೀ ವಿಠಲ ಶೆಟ್ಟರ ಮಾತುಗಳು ಮಂಡೆಚ್ಚರಿಗೂ ವಿಠಲಶೆಟ್ಟರಿಗೂ ಇದ್ದ ಬಾಂಧವ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿಸಲು ಸಾಕೆಂದು ನನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆ.

ಪುತ್ತೂರಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಅಣ್ಣ ದಿ। ರಾಮದಾಸನಾಯಕರ ಮುಂದಾಳ್ತನದಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ ಅವರ ಸನ್ಮಾನ ಸಮಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಸನ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ಅವರು ಆಡಿದ ಮಾತುಗಳು ಅವರೊಬ್ಬ ಉತ್ತಮ ವಾಗ್ಮಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಸಾರುವಂತಿತ್ತು. ಅವರು ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದು ೧೯೭೮ರ ನವೆಂಬರಿನಲ್ಲಿ ಬೊಂಬಾಯಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನದಲ್ಲಿ. ವಿಧಿವಶರಾಗುವ ಮುನ್ನಾದಿನ ಅಲ್ಲಿ ಅವರು ಮಂಡಿಸಿದ "ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಮನೋಧರ್ಮ" ಪ್ರಬಂಧ ಹಾಗೂ ಇನ್ನಿತರ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಮಂಡಿಸಿದ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಅವರೊಬ್ಬ ಉತ್ತಮ ಸಾಹಿತಿ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶಕರೆಂದೂ ಶ್ರುತಪಡಿಸಿವೆ.

ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಬದುಕನ್ನೆ ಮುಡಿಪಾಗಿಟ್ಟ ದಿ। ಕಾಂಚನ ವೆಂಕಟಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಅಯ್ಯರ್

ವರಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಯವೃತ್ತಿ ಮಾಡಿ, ಗುರುವು ಧಾರೆಯೆರೆದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಜತನದಿಂದ ಕಾಪಾಡಿ, ೕಷಿಸಿ, ಮುಂದೆ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮುಂದುವರಿಸಿ ಬೆಳೆದ ಶ್ರೀ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ತ್ತಮ ಮಟ್ಟದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿ ಕೊಡಬಲ್ಲ ಸಮರ್ಥ ವಿದ್ವಾಂಸ-ರಾಗಿದ್ದರು. ಅವರೊಂದಿಗೆ ಒಮ್ಮೆ ಮಾತಿಗೆ ಹೇಳಿದೆ: 'ನೀವು ಕಛೇರಿಗಳನ್ನೇ ಮಾಡಿ ತುಂಬಾ ಕೀರ್ತಿ ಗಳಿಸಬಹುದಿತ್ತು' ಎಂದು. 'ಅದನ್ನು ಮಾಡುವವರು ಎಷ್ಟೋ ಮಂದಿ ಇದ್ದಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಕೊಡುಗೆ ಕೊಡಿಸಬೇಕೆಂಬುದೇ ನನ್ನ ಆಸೆ' ಎಂದು ಉತ್ತರ ಬಂತು. ಅವರಿತ್ತ ಈ ಉತ್ತರ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಿಗಿದ್ದ ಕಳಕಳಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಿ. ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ, ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ದುಡಿದಾತ ಯಾವ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲೆ ಆಗಲಿ ಕೀರ್ತಿವಂತನಾ-ಗುತ್ತಾನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಶ್ರೀ ಮಂಡೆಚ್ಚರೇ ಉದಾಹರಣೆ.

ಕಳೆದ ಹಲವು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ನಾನು ಅವರ ಅನೇಕಾನೇಕ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗಳನ್ನು ಕೇಳಿ-ದ್ದೇನೆ. ಹಿಂದೆ ಈಗಿನಂತೆ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಇಬ್ಬರು ಮೂವರು ಭಾಗವತರುಗಳಿರಲಿಲ್ಲ. ಇಡೀ ರಾತ್ರಿ ಒಬ್ಬರೇ ನಿಭಾಯಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಆದರೂ ಒಂದೇ ಒಂದು ಪದ್ಯವನ್ನಾದರೂ ಅವರು ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಲ್ಲದ ಉದಾಸೀನತೆಯಿಂದ ಹಾಡಿದುದನ್ನು ನಾನು ಕೇಳಿಲ್ಲ. ಹಿರಿಯ, ಕಿರಿಯ, ಪರಿಚಿತ, ಹೊಸಬ ಎಲ್ಲ ಕಲಾವಿದರಿಗೂ ಅವರು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಒಂದೇ ರೀತಿ. ಹಿರಿಯ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಮೆಚ್ಚುಗೆ, ಕಿರಿಯ, ಹೊಸಬರಿಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಅವರ ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿತ್ತು. ತಾನು ತನ್ಮಯವಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ವೇಷಧಾರಿಗಳನ್ನು, ಶ್ರೋತೃಗಳನ್ನು ಕೂಡಾ ತನ್ಮಯಗೊಳಿಸಿ ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಪ್ರಸಂಗಲೋಕಕ್ಕೆ ಎಳೆದೊಯ್ಯುವ ನೈಪುಣ್ಯ ಅವರದು.

ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳಿಗೆ–ಹಿಂದುಸ್ಥಾನಿಯಾಗಲೀ, ಕರ್ನಾಟಕಿಯಾಗಲೀ– ಹೋದರೆ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಕೇಳಿ ಆನಂದಿಸಿ ಹೋಗುವ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಅವರದು. ಅವರು ಉತ್ತರಾದಿ ಸಂಗೀತದ ಇಂಪನ್ನು ಬಹಳವಾಗಿ ಮೆಚ್ಚುತ್ತಿದ್ದರು, ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ತನ್ನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಕೂಡಾ. ನಾನು ಸ್ವಲ್ಪ ಉತ್ತರಾದಿ ಸಂಗೀತ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದವನು. ಹಾಗಾಗಿ ನಾನೂ ಅವರೂ ಸಂಧಿಸಿದಾಗ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಮಯ ಕಳೆಯುತ್ತಿದ್ದುದು ಸಂಗೀತದ ಕುರಿತು ವಿಚಾರ ವಿನಿಮಯದಲ್ಲೇ. ಹಲವು ಸಲ ಒಂದು ರಾಗವನ್ನು ನಾನು ಉತ್ತರಾದಿ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲೂ ಅವರು ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲೂ ಒಬ್ಬರಿ-ಗೊಬ್ಬರು ಹಾಡಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದೆವು. ಸಂಗೀತ ಎಲ್ಲವೂ ಒಂದೇ. ಹಾಡುವ ಪದ್ಧತಿ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಮಾತ್ರ ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಆಭಾಸವಾಗದಂತೆ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸುವ ಯಾವುದೇ ಪದ್ಧತಿಯಿಂದ ಎರವಲು ತಂದರೂ ಅದು ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹ ಎಂಬುದು ನಮ್ಮಿಬ್ಬ-ರದೂ ಏಕಮುಖ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿತ್ತು. ಉತ್ತರಾದಿ ಸಂಗೀತಗಾರರು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಿದ ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಗಗಳಿಂದ ಅವರು ತುಂಬಾ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿದ್ದರು. ನಮ್ಮ ಉತ್ತರಾದಿಯಲ್ಲಿ ಘರಾಣೆ (ಕಿರಣ್. ಆಗ್ರಾ, ಪಾಟಿಯಾಲಾ, ಗ್ವಾಲಿಯರ್, ಜೈಪುರ, ಲಕ್ನೋ ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಕಾರಗಳು) ಗಳು ಹಲವಿರುವುದರಿಂದ ಒಂದೇ ರಾಗವನ್ನು ಹಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕೇಳುವ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಈ ಸೌಲಭ್ಯ ಕರ್ನಾಟಕ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲ ಶೈಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿದೆ (ಉದಾ: ಚೆಂಬೈ ಶೈಲಿ, ಬಾಲಮುರಲೀ ಶೈಲಿ ಇತ್ಯಾದಿ) ಎಂಬುದು ಅವರ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಅನಿಸಿಕೆ.

ಒಂದು ಸಲ ತಮಾಷೆಗೆ ಗೃಹಸ್ಥಾಶ್ರಮ ಕುರಿತು ಅವರನ್ನು ತರಾಟೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಾಗ, "ಅದೆಲ್ಲ ಬೇಡವಪ್ಪ. ಬೇರೆ ವಿಷಯವೇನಾದರೂ ಮಾತಾಡುವ" ಎಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಹಗುರವಾಗಿ ತೇಲಿಸಿಬಿಟ್ಟರು. ಆದರೂ ಒಬ್ಬ ಗೃಹಸ್ಥನು ಅನುಭವಿಸುವ ಎಲ್ಲಾ ಸುಖ, ಸಂತೋಷ, ತೃಪ್ತಿ, ಕಷ್ಟ-ಕಾರ್ಪಣ್ಯ, ವ್ಯಥೆ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಅವರು ಮನಸಾರೆ ಮೆಚ್ಚಿ ಒಲಿದ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದು ನೂರಕ್ಕೆ ನೂರು ಸತ್ಯ.

ನನ್ನ ಅವರ ಕೊನೆಯ ಭೇಟಿ ೧೯೮೫ ಏಪ್ರಿಲ್ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಪುತ್ತೂರು ಜಾತ್ರೆಗೆ ತಿರುಗಾಟದಲ್ಲಿ ಮೇಳದೊಂದಿಗೆ ಬಂದಾಗ. ಮೇಳಕ್ಕೆ ಇಬ್ಬರು ಭಾಗವತರಿದ್ದರೂ ಅವರಿಗೆ ಬಿಡುವಿರುವ ಪ್ರಥಮಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಅವರು ನಿದ್ದೆ ಮಾಡಿದ್ದನ್ನು ನಾನು ಕಂಡಿಲ್ಲ. ಹತ್ತಿರ ಬಂದು ಎಂದಿನಂತೆ ಮೃದುವಾಗಿ ಕೈಹಿಡಿದರು. ಎಂಥಾ ಸ್ಪರ್ಶ ಅದು! ಮೈಯಲ್ಲಿ ರಾಗ ಒಂದರ ಮೃದು ಕೋಮಲ ಸಂಚಾರವಾದಂತಾಯಿತು. ಉಭಯ ಕುಶಲೋಪರಿ, ಸಂಗೀತ, ತಿರುಗಾಟದ ಕುರಿತು ವಿಚಾರವಿನಿಮಯ ಎಲ್ಲವೂ ಆಯಿತು. 'ಈಗ ಇಬ್ಬರು ಭಾಗವತರು ಇರುವುದರಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ ಅಲ್ಲವೇ?' ಎಂದೆ ನಾನು. 'ಏನು ವಿಶ್ರಾಂತಿಯೋ! ಈಗಿನ ಅರ್ಧ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನಂತೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಲು ಆಗುತ್ತಿಲ್ಲ' ವೆಂದು ತುಂಬಾ ದುಃಖದಿಂದ ಹೇಳಿದರು. ಅವರ ಮನಸ್ಸಿಗಾಗುತ್ತಿರುವ ವ್ಯಥೆಯನ್ನು ಅವರ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿ 'ನೀವು ಚಿಂತಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ; ಆರೋಗ್ಯ ಸುಧಾರಿಸುವಾಗ ಎಲ್ಲವೂ ಸರಿಯಾಗುತ್ತದೆ' ಎಂದು ಸಮಾಧಾನದ ನುಡಿಯನ್ನಾಡಿದೆ. 'ಏನು ಆರೋಗ್ಯವೋ, ನಾನು ವ್ಯವಸಾಯ ಮಾಡುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ನನ್ನ ಬಿಡುಗಡೆಯಾಗಬೇಕು. ಇದು ದೇವರಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ' ಎಂದರು.

ಅದೇ ವರ್ಷ ನವೆಂಬರ್ ತಿಂಗಳ ಒಂದು ದಿನ ಅವರ ನಿಧನದ ವಾರ್ತೆಯನ್ನು ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಓದಿದೆ. ಅವರ ಇಚ್ಛೆಯನ್ನು ಭಗವಂತ ನೆರವೇರಿಸಿದ್ದ. ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನದ ಅಂಗವಾಗಿ 'ಗೀತ ಗೋವಿಂದ' ಸಭಾಗೃಹದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೂಟಕ್ಕೆ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗಲೇ ಅವರಿಗೆ ಹೃದಯಾಘಾತವಾಗಿತ್ತು. ಅವರ ಅಸಂಖ್ಯ ಅಭಿಮಾನಿಗಳನ್ನು ದುಃಖ ಸಾಗರದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಸಿ ಭಗವಂತ ಅವರನ್ನು ಒಯ್ದಿದ್ದ.

ಆ ವಿಶಾಲವಾದ ದುಂಡುಮುಖ, ಬೊಗಸೆ ಕಣ್ಣುಗಳು. ಅಗಲವಾದ ಹಣೆ, ಭ್ರೂಮಧ್ಯೆ ಕುಂಕುಮದ ಬೊಟ್ಟು, ಮುಖದಲ್ಲಿ ಸದಾ ನಲಿಯುವ ಸ್ನೇಹದ ಮಂದಹಾಸ. ಹದವಾದ ಎತ್ತರ, ಭವ್ಯ ನಿಲುವು, ಶುಭ್ರ ಉಡುಪಿನ ಶ್ರೀ ಮಂಜೇಶ್ವರನ್ನು ಇನ್ನೆಲ್ಲಿ ಕಾಣೋಣ?

ಅವರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ನಾನು ಪಟ್ಟ ಆನಂದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಅವರ ಕೊನೆಯ ದರ್ಶನ ಮಾಡಿ ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿ ಅರ್ಪಿಸುವ ಅವಕಾಶವೂ ದೊರೆಯಲಿಲ್ಲ. ಇದ್ದಲ್ಲಿಯೇ ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸಿ, ತೃಪ್ತಿ ಪಟ್ಟುಕೊಂಡೆ. 'ಶರಣನ ಗುಣ ಮರಣದಲ್ಲಿ ನೋಡು'-ಎಷ್ಟು ಸತ್ಯ!

ಮುಂಡೆಚ್ಚರೊಂದಿಗೆ ಮೂರು ದಿನ

ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲಭಟ್ಟ

ದಿನಾಂಕ ೧೧ರಂದು ಸೋಮವಾರ ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಏಳು ಗಂಟೆಗೆ ಮುಂಬಯಿಯಿಂದ ಮಂಗಳೂರಿಗೆ ಹೊರಡುವ ಬಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿದ್ದೆ. ಪ್ರಯಾಣದ ಪೂರ್ವಭಾವಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಏಜೆಂಟರು ನಮ್ಮ ಊರಿನವರೇ ಆದ ಕಾರಣ "ನಿನ್ನೆ ರಾತ್ರಿ ಮುಂಡೆಚ್ಚರು ತೀರಿಕೊಂಡರು" ಎಂದು ಮೆಲ್ಲನೆ ಅವರಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ. ಅವರು ಕಣ್ಣು ಕೆರಳಿಸಿ ನನ್ನನ್ನು ನೋಡಿ-"ಏನು ಹೇಳುತ್ತೀರಯ್ಯಾ ನೀವು?" ಎಂದರು. ನನಗೆ ಬುದ್ಧಿಭ್ರಮಣೆಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿದು ಕೊಂಡಂತ್ತಿತ್ತು ಅವರ ಧ್ವನಿ.

ಅವರ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಯಾರಾದರೂ ಇದೇ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಬರುತ್ತಿತ್ತು, ಅಷ್ಟು ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಈ ಘಟನೆ.

ಮೂರು ದಿನಗಳ ಹಿಂದೆ, ದಿನಾಂಕ ೮ರಂದು ಸುಮಾರು ೩೫ ಮಂದಿ ಮುಂಬಯಿಗೆ ಹೊರಟಿದ್ದೆವು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಮ್ಮೇಳನದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಲಿದ್ದವರು ನಾವು. ಸಮ್ಮೇಳನಾಧ್ಯಕ್ಷ ಶ್ರೀ ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು, ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರು, ಭಾಗವತರುಗಳು, ಮದ್ದಲೆಗಾರರುಗಳು, ಕಲಾವಿದರು, ಹಾಗೂ ವಿವಿಧ ಗೋಷ್ಠಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಲಿದ್ದವರು ಈ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿದ್ದರು. ಉತ್ಸಾಹ, ವಿನೋದ, ಸಂತೋಷಗಳ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ೨೪ ತಾಸು ಕ್ರಮಿಸಿದ್ದೇ ತಿಳಿದಿರಲಿಲ್ಲ.

ಸಮ್ಮೇಳನ ಜರಗುವ 'ಗೋಕುಲ' ಮಂದಿರದ ಮೂರನೆಯ ಮಹಡಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಶೇಣಿಯವರು ಮತ್ತು ಮಂಡೆಚ್ಚರ ವಸತಿ. ಅವರ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿದ್ದ ಇನ್ನೊಂದು ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಪೆರ್ಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು, ವೆಂಕಟರಾಜ ಪುಣಿಂಚಿತ್ತಾಯರು, ಡಾ. ಆನಂದರಾಮ ಉಪಾಧ್ಯರು ಮತ್ತು ನಾನು. ಅವಕಾಶ ಇದ್ದಾಗಲೆಲ್ಲ ನಮ್ಮ ಮಾತುಕತೆ-ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಗಂಭೀರವಾಗಿ, ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ವಿನೋದವಾಗಿ ನಡೆದೇ ಇತ್ತು.

ದಿನಾಂಕ ೯ರಂದು ಶನಿವಾರ ಸಾಯಂಕಾಲ ೫ ಗಂಟೆಗೆ ಸಮ್ಮೇಳನದ ಉದ್ಘಾಟನೆ ಜರಗಿತು. ಧರ್ಮಸ್ಥಳದ ಶ್ರೀ ವೀರೇಂದ್ರ ಹೆಗ್ಗಡೆಯವರು ಉದ್ಘಾಟಿಸಿದ ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಮಂಡೆಚ್ಚರ "ಗಜಮುಖದವಗೆ ಗಣಪಗೆ..." ಎಂಬ ಸುಶ್ರಾವ್ಯವಾದ ಸ್ತುತಿಯೊಂದಿಗೇ ಆರಂಭವಾಯಿತು.

ಅಂದು ರಾತ್ರಿ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳೆಲ್ಲ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ, ಉಳಿದವರೆಲ್ಲ ನಿದ್ರಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಮಂಡೆಚ್ಚರು, ಶೇಣಿಯವರು ಮತ್ತು ನಾನು ಅವರ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ರಾತ್ರಿ ೨-೩೦ರವರೆಗೂ ಮಾತನಾಡುತ್ತಲೇ ಇದ್ದೆವು. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಲವಾರು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತ ನಮ್ಮ ಮಾತು ಮರುದಿನ ನಡೆಯಲಿದ್ದ ಗೋಷ್ಠಿಗಳ ಕಡೆಗೆ ಹೊರಳಿತು. ಆಗ ಮಂಡೆಚ್ಚರೆಂದರು–"ಈ ಗೋಷ್ಠಿಗಳನ್ನು ಜರಗಿಸುವ ಉದ್ದೇಶವೇನು? ಈಗ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ನಾವು ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ ಎಂದು ಆಕ್ಷೇಪಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ತಾನೆ? ಆದರೆ ಸರಿಯಾದದ್ದು ಯಾವುದು ಎಂದು ಯಾರೂ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾದರೆ ಈ ಗೋಷ್ಠಿಗಳಿಂದ ಪ್ರಯೋಜನ ಏನು?"

ಅನೇಕ ಗೋಷ್ಠಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕಟುವಾದ ಟೀಕೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ; ತೀವ್ರವಾದ ಆಕ್ಷೇಪಗಳನ್ನು ಎತ್ತುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ ಇದು ಕೇವಲ ವಿಧ್ವಂಸಕ ವಿಮರ್ಶೆ (destructive criticism). ವಿಧಾಯಕವಾದ, ಹಾಗೂ ಅಧ್ಯಯನಶೀಲವಾದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ, ಸಲಹೆಗಳು ಬರುವುದು ತೀರ ವಿರಳ. ಹೀಗಾಗಿ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಕೇವಲ ಕೆಲಮಂದಿಗಳನ್ನು ಆಕ್ಷೇಪಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ವಾಗ್ಬಾಣಗಳಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದ ನೊಂದುಕೊಂಡ ಮುಂಡೆಚ್ಚರು ಹಲವು ಬಾರಿ ತಮ್ಮ ಮಿತ್ರರೊಡನ ಈ ನೋವನ್ನು ತೋಡಿಕೊಂಡದ್ದುಂಟು.

ನಾನು ಅವರಿಗೆ ಹೇಳಿದೆ–ನಾವು ಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಆಲೋಚಿಸಿದರೆ ಅಸಮರ್ಪಕವಾಗಿರುವ ಗೋಷ್ಠಿ, ವಿಮರ್ಶೆಗಳೂ ಕಾಲಾಂತರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಜನ ಕೊಡಬಹುದು. ಹೇಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾನು ವಿವರಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತೇನೆ.

ಆಗ ಶೇಣಿಯವರು ರಾತ್ರಿ ಬಹಳ ಆಯಿತೆಂದು ಸೂಚಿಸಿದರು. ನಮ್ಮ ಮಾತುಕತೆಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯ ಹಾಡಿದೆವು.

ಮರುದಿನ ಬೆಳಗ್ಗೆ ೮ಗಂಟೆಗೆ ಮುಂಡೆಚ್ಚರು, ಪೆರ್ಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ಮತ್ತು ನಾನು ಸಮೀಪದಲ್ಲಿಯೆ ಇದ್ದ ಮಿತ್ರ ಕೆ.ಎಸ್. ಶರ್ಮರ ಮನೆಗೆ ಹೋಗಿ ಬಂದೆವು. ಅಲ್ಲಿ ಆ ಮಾತು ಈ ಮಾತು ಆಡುತ್ತ ಮುಂಡೆಚ್ಚರು ಹೇಳಿದರು-"ವಕೀಲಣ್ಣ, ನನಗೆ ಉತ್ತರ ಸಿಗಲಿಲ್ಲ!". ನಾನು ಹೇಳಿದೆ–"ಅವಸರವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ನೀವೂ ಇದ್ದೀರಿ, ನಾನೂ ಇದ್ದೇನೆ. ವಿರಾಮವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತೇನೆ" ಕೊನೆಗೂ ಅವರಿಗೆ ಉತ್ತರ ಸಿಗಲಿಲ್ಲ!

ಅಂದು ಅಪರಾಹ್ನ ಜರಗಿದ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗತಂತ್ರ' ಎಂಬ ವಿಷಯದ ಮೇಲಿನ ಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ 'ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮನೋಧರ್ಮ' ಎಂಬ ವಿಷಯದ ಮೇಲೆ ತಮ್ಮ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದರು. ಅದು ಅವರು ರೂಪಿಸಿದ, ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ಶೈಲಿಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ತಳಹದಿ (philosophy)ಆಗಿತ್ತು ಎನ್ನಬೇಕು.

ಅಂದು ರಾತ್ರಿ ಮಾತುಂಗಾದಲ್ಲಿರುವ ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಯ್ಯ ಸ್ಮಾರಕ ಸಭಾ ಭವನದಲ್ಲಿ ಮುಂಡೆಚ್ಚರು ತಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಮಂಗಳ ಹಾಡಿದರು ಅಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಒಂದೆರಡು ಘಟನೆಗಳು ಎಂದೆಂದಿಗೂ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುವಂಥವು–ಮೈನವಿರೇಳಿಸುವಂಥವು. ಬಯಲಾಟದ ಒಂದು ಕಥಾಭಾಗ 'ಭರತಾಗಮನ' ಮುಗಿದೊಡನೆಯೇ ಶ್ರೀ ನೆಕ್ಲೆ ನರಸಿಂಹಭಟ್ಟರ ಸನ್ಮಾನ ಜರಗಿತು. ಸನ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ರೂಪವಾಗಿ ನರಸಿಂಹ ಭಟ್ಟರು ತಮ್ಮ ಸರಳ, ಮುಗ್ಧ ಆದರೆ ಹೃದಯಸ್ಪರ್ಶಿಯಾದ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೀಗೆಂದರು–"ನನಗೆ ಮನೆ, ಮಠ, ಆಸ್ತಿ, ವಿತ್ತ ಏನೂ ಇಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದಿಂದ ನಾನು ಸಂಪಾದಿಸಿದ್ದು ಏನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ನೂರಾರು ಜನರ ಪರಿಚಯ, ಹತ್ತಾರು ಜನರ ಪ್ರೀತಿ ನನಗೆ ಒದಗಿತು. ಮುಂಡೆಚ್ಚರನ್ನು ನೋಡಿ. ಅವರಿಗೆ ಹಿರಿಯರಿಂದ ಬಂದ ಆಸ್ತಿ ಬೇಕಷ್ಟು ಇತ್ತು. ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕಾಗಿ ಕಳೆದುಕೊಂಡರು. ಅವರ ಬಂಧುಗಳು ಈಗಲೂ ಲಕ್ಷಾಧಿಪತಿಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರನ್ನು ಯಾರಿಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆ? ಇವರನ್ನು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದವರು ಯಾರು?" ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದ ಇನ್ನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಕೊಡಬಹುದಾದ ಅತಿ ದೊಡ್ಡ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯ ಮಾತು ಇದು.

ರಾತ್ರಿ ೨ ಗಂಟೆಗೆ ಮುಂಡೆಚ್ಚರು ಹಾಡಲು ಆರಂಭಿಸಿದರು. "ನೋಡಿ ನಿರ್ಮಲ ಜಲ

ಸಮೀಪದಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು ಪರ್ಣಶಾಲೆಯ..." ಎಂಬ ಹಾಡು ಅವರ ಕಂಠದಿಂದ ಮಧುರವಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿತು. ಸುಮಾರು ಒಂದು ತಾಸು ಸುಖವಾಗಿ, ಸೊಗಸಾಗಿ ಹಾಡಿದರು. ಶೂರ್ಪಣಖಿ ತನ್ನ ರೂಪವನ್ನು ಪಲ್ಲಟಗೊಳಿಸುವ– "ಮಾಯಕದ ರೂಪಿನಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯಾ। ಕಾಯವನು ಧರಿಸಿದಳು ಕಪಟದಾಕೃತಿಯಾ॥ ಎಂಬ ಪದ್ಯವನ್ನು ಹಾಡಿ. ಶ್ರೀ ಪೊಲ್ಯ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಶೆಟ್ಟರನ್ನು ಕರೆದು ಅವರ ಕೈಗೆ ಜಾಗಟೆ ಇತ್ತು ಎದ್ದರು. ಅವರು ಆಗ 'ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯ ಕಾಯವನ್ನು ಧರಿಸ'ಲಿಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಎದ್ದರೆಂದು ಯಾರಿಗೂ ಗೊತ್ತಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಪೊಲ್ಯ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಶೆಟ್ಟರು ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಬಗೆಗೆ ಅಪಾರ ಅಭಿಮಾನ ಉಳ್ಳವರು. ಒಳ್ಳೆಯ ಹಾಡುಗಾರರು. ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಶೈಲಿಯನ್ನು, ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಮುಂದುವರಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಉಳ್ಳವರು. ಆದರೆ ಅವರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಎಂಬುದು ಕೇವಲ ಅನುಕರಣೆ ಅಲ್ಲ. ಮಂಡೆಚ್ಚರಿಂದ ಪಡೆದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೆ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನೂ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನೂ ಜೋಡಿಸಿ ಆ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಯಿಸಬಲ್ಲ ಯೋಗ್ಯತೆ ಅವರಲ್ಲಿದೆ. ಅವರ ಕೈಗೆ ಮಂಡೆಚ್ಚರ, ಜಾಗಟೆ ಒಪ್ಪಿಸಿದ್ದು ಬಹಳ ಅರ್ಥಗರ್ಭಿತ. ಭಾವಗರ್ಭಿತ. ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಶೆಟ್ಟರು ತಮ್ಮ ಉತ್ತರಾಧಿಕಾರಿ ಎಂಬ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಜಾಗಟೆ ಒಪ್ಪಿಸುವ ಮೂಲಕ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ.

ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಒಳಗೆ ಹೋದ ಕೆಲವೇ ನಿಮಿಷಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ಗೋವಿಂದ ಭಟ್ಟರು ನನ್ನನ್ನು ಕರೆದರು. ಆಗ ನೆಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹ ಭಟ್ಟರು ಧಾವಿಸಿ ಬಂದು "ಎಚ್.ಬಿ ಎಲ್. ರಾಯರೆಲ್ಲಿ? ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಅಸ್ವಸ್ಥರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಉಬ್ಬಸ ಬರುತ್ತಿದೆ" ಎಂದರು. ಸಭೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಎಚ್. ಬಿ. ಎಲ್. ರಾಯರು ಬಂದರು. ಚೌಕಿಯಲ್ಲಿ ಸಹಕಲಾವಿದರು ಮಂಡೆಚ್ಚರನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಉಸಿರಾಡಲಾರದೆ ಅವರು ಕಷ್ಟಪಡುತ್ತಿದ್ದರು. ನೋಡುವವರ ಮುಖ ವಿವರ್ಣವಾಗಿತ್ತು. ಪುತ್ತೂರು ನಾರಾಯಣ ಹೆಗ್ಡೆಯವರು ಅವರಿಗೆ ಒಂದಿಷ್ಟು ನೀರು ಕುಡಿಸಿದರು. ಎಚ್.ಬಿ.ಎಲ್. ರಾಯರು ಡಾಕ್ಟರನ್ನು ಕರೆತರಲು ಹೋದರು. ಆಗ ಅಲ್ಲಿದ್ದ ಅಪ್ಪೆ ವಾಸುಶೆಟ್ಟರು ಸಭೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಡಾಕ್ಟರ್ ಶೆಟ್ಟಿಯವರನ್ನು ಕರೆದು ತಂದರು. ಅವರು ನಾಡಿ ಪರೀಕ್ಷೆ ಮಾಡಿದವರೇ "ಕೂಡಲೆ ಆಸ್ಪತ್ರೆಗೆ ಕರೆದೊಯ್ಯಬೇಕು. ಎದೆ ಬಡಿತ ಕ್ಷೀಣವಾಗುತ್ತಿದೆ" ಎಂದರು.

ವಾಸುಶೆಟ್ಟರು ಬಂದು ವಾಹನ ತಯಾರಿದೆ ಎಂದರು. ನಾವು ಏಳೆಂಟು ಮಂದಿ ಮಂಡೆಚ್ಚರನ್ನು ಎತ್ತಿ ತಂದು ಕಾರಿನಲ್ಲಿ ಮಲಗಿಸಿದೆವು. ಅವರ ಜೀವ ಕ್ಷಣ ಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಕುಂದುತ್ತ ಬರುತ್ತಿದ್ದುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿತ್ತು. ಆಗ ಗಂಟೆ ಸುಮಾರು ೨-೩೦

ಅರ್ಧ ತಾಸು ಕಳೆಯುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ವಾಸು ಶೆಟ್ಟರು ಮರಳಿ ಬಂದರು. 'ಮುಗಿಯಿತು' ಎಂದರು. ಚೌಕಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವವರು ಕುಸಿದರು. ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ದಿಗ್ಭ್ರಾಂತರಾಗಿದ್ದರು. ಕೆಲವರು ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಯಕ್ಷಗಾನ ನಡೆದೇ ಇತ್ತು. ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ವಿಷಯ ತಿಳಿಸಿ ಬಯಲಾಟವನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಎಲ್ಲರೂ ಹೇಳಿದರು. ಆದರೆ ಈ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಬಿತ್ತರಿಸುವುದು ಯಾರು? ಯಾರಿಗೂ ಮಾತು ಹೊರಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. "ನನ್ನಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಹೇಳಿದವರು

ಹೇಳಿದರು. ಕೊನೆಗೆ ನಾನೇ ಈ ಕೆಲಸ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂತು. ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬಂದು, ಭಾಗವತಿಕೆ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಡತೋಕಾ ಕೃಷ್ಣ ಭಾಗವತರಿಗೆ ವಿಷಯ ತಿಳಿಸಿದೆ. ಅವರು ಕೂಡಲೆ ಜಾಗಟೆ ಕೆಳಗಿಟ್ಟು ಎದ್ದು ನಿಂತರು. "ಅತ್ಯಂತ ದುಃಖದ ವಿಷಯವೊಂದನ್ನು ತಮಗೆ ತಿಳಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆಟವನ್ನು ಇಲ್ಲಿಗೆ ನಿಲ್ಲಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತಿನ ಹಿಂದೆ ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಮುಂದೆ ನಗುನಗುತ್ತ ಹಾಡಿದ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಇನ್ನಿಲ್ಲ. ಕೆಲವೇ ನಿಮಿಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಅವರ ಹೃದಯ ತನ್ನ ಬಡಿತವನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿತು"–ಇಷ್ಟು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬಹಳ ಕಷ್ಟದಿಂದ ಹೇಳಿದೆ. ಸುದ್ದಿ ಕೇಳಿ ಕವಿದ ಗಂಭೀರ ಮೌನದಲ್ಲಿ ಸಭೆಗೆ ಸಭೆಯೇ ಎದ್ದು ನಿಂತು ಅಗಲಿದ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಚೇತನಕ್ಕೆ ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿ ಅರ್ಪಿಸಿತು.

ಮುಂದೆ ಶ್ರೀ ವಿಠಲ ಶೆಟ್ಟರಿಗೆ ಫೋನ್ ಮುಖಾಂತರ ವಾರ್ತೆ ತಿಳಿಸಿ ಅವರ ನಿರ್ದೇಶನದಂತೆ ಮುಂದಿನ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಜರಗಿಸುವುದೆಂದು ಎಲ್ಲರೂ ನಿರ್ಣಯಿಸಿದೆವು.

ನರಸಿಂಹ ಭಟ್ಟರ ಮಾತು ಎದೆ ತುಂಬಿದ ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿಯಾಯಿತು. ಗೋಷ್ಠಿಯ ಉಪನ್ಯಾಸ ಅವರ ತತ್ವನಿವೇದನೆ ಆಯಿತು. ಅಂದಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಅವರ ಹಂಸಗೀತೆ-ಯಾಯಿತು. ಪೊಳ್ಯಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಶೆಟ್ಟರಿಗೆ ಜಾಗಟೆ ಒಪ್ಪಿಸಿದ್ದು ಭವಿಷ್ಯಕ್ಕೆ ಅವರ ಸಂದೇಶವಾಯಿತು.

ಇಂತಹ ಘಟನೆಗಳ ನಡುವೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅತಿ ಶ್ರೇಷ್ಠ, ಹಿರಿಯ ಕಲಾವಿದರು, ಅಭಿಮಾನಿಗಳು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಕೊನೆಯುಸಿರನ್ನೆಳೆದ ಮಂಡೆ-ಚ್ಚರು ಭಾಗ್ಯಶಾಲಿ. ಜೀವನವಿಡೀ ಏಕಾಂಗಿಯಾಗಿ ಕಲೆಗಾಗಿಯೇ ತಮ್ಮ ಸರ್ವಸ್ವವನ್ನು ಮುಡಿಪಿಟ್ಟ ಈ ಅಭಿಜಾತ ಕಲಾವಿದನ ಬದುಕಿಗೆ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಭವ್ಯವಾದ ಮುಕ್ತಾಯ ಬೇರಾವುದು?

ನನಗೆ ಅವರು ಕೇಳಿದ ಪ್ರಶ್ನೆ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಸವಾಲಾಗಿ ಉಳಿಯಿತು.

ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಸೊಗಸನ್ನು ಬೆರಸಿದರು. ಇದರಿಂದ ಅವರು ಗಳಿಸಿದ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಅಪಾರ, ಅದ್ಭುತ. ವಿಮರ್ಶಕರು ಅವರ ಪದ್ಧತಿ-ಯನ್ನು ಟೀಕಿಸಿರಬಹುದು, ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿರಬಹುದು, ಆದರೆ ಈ ಟೀಕೆ, ಆಕ್ಷೇಪಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸ್ವಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಉಳಿಸಬೇಕೆಂಬ ಕಳಕಳಿಯಿಂದಲೇ ಮೂಡಿಬಂದವುಗಳೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ವಿಮರ್ಶಕರು ಕೂಡ ಕತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿ ತಡಕಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ಅನುಭವ ಹೆಚ್ಚಿದಂತೆ, ವಿಧಾಯಕವಾದ ವಿಮರ್ಶೆ, ಅಧ್ಯಯನ ಮೂಡಿ ಬಂದೀತು ಎಂಬ ಭರವಸೆ ಈಗೀಗ ತೋರುತ್ತಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕುರಿತು ಗಾಢವಾದ ಚಿಂತನೆ ಈಗ ಆರಂಭ ವಾಗಿದ್ದರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಮಂಡೆಚ್ಚರಿಂದ. ಅವರು ಮಾಡಿದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಒದಗಿತು. ಒಂದೆಡೆಯಿಂದ ಎಣೆಯಿಲ್ಲದ ಜನಾನುರಾಗ. ಮೆಚ್ಚುಗೆ. ಇನ್ನೊಂದೆಡೆಯಿಂದ ಚಿಂತನೆಗೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ, ಪ್ರೇರಣೆ. ತಮ್ಮ ಬದುಕು ಸಾರ್ಥಕ ಎಂದು ಮಂಡೆಚ್ಚರು ತೃಪ್ತಿ ಪಡಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಇದು ನಾನು ಅವರಿಗೆ ಕೊಡಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಉತ್ತರ. ಆದರೆ ಕೊಡುವ ಅವಕಾಶ ನನಗೆ ಒದಗಲಿಲ್ಲ. ಇದೇ ಅವರಿಗೆ ನನ್ನ ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿ.

ಆ ಅಂತಿಮ ಕ್ಷಣಗಳು

ಕೃ. ಭ. ಪೆರ್ಲ

ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ೧೯೮೫ನೇ ನವೆಂಬರ್ ತಿಂಗಳ ತಾ. ೯, ೧೦, ೧೧ ಮತ್ತು ೧೨ ಈ ನಾಲ್ಕು ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಪದವೀಧರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಮಿತಿ (ರಿ) ಮುಂಬಯಿ, ಬಿ.ಯಸ್.ಕೆ.ಬಿ. ಎಸೋಸಿಯೇಶನ್, ಮುಂಬಯಿ, ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗ, ಮುಂಬಯಿ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಇವುಗಳ ಸಂಯುಕ್ತ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ದ್ವಿತೀಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನವನ್ನು ಯೋಜಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಸಮ್ಮೇಳನದ ಉದ್ಘಾಟನೆ, ವಿವಿಧ ಗೋಷ್ಠಿಗಳು, ಸಮಾರೋಪ ಸಮಾರಂಭ ಮುಂತಾದ ಮುಖ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳೊಂದಿಗೆ ಪ್ರತಿದಿನವೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಆಟ–ಕೂಟಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನೂ ಮಾಡಲಾಗಿತ್ತು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಲು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಭಾಗವತರನ್ನು, ಹಿಮ್ಮೇಳದವರನ್ನು, ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಎಲ್ಲ ಕಲಾವಿದರನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಇಡೀ ಧರ್ಮಸ್ಥಳ ಮೇಳವನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರು ಆಮಂತ್ರಿಸಿದ್ದರು. ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಮೂವತ್ತೈದರಷ್ಟಿದ್ದ, ದಕ್ಷಿಣಕನ್ನಡದವರಾದ ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಸಹಪ್ರಯಾಣಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸಂಯೋಜಕರು ಮಾಡಿದ್ದರು. ಗೋಷ್ಠಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನ ಪ್ರಬಂಧಮಂಡನಕಾರರಾಗಿ, ಆಟ ಕೂಟಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಭಾಗವತರಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸಲಿರುವ ದಿ। ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ನಮ್ಮ ಜತೆಯಲ್ಲಿದ್ದರು. ಬಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅಕ್ಕಪಕ್ಕದ ಆಸನಗಳಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿದ್ದ ಭಾಗವತರು, ನಾನು ಹಾಗೂ ಇತರ ಕಲಾವಿದರನೇಕರು ಮಂಗಳೂರಿನಿಂದ ಮುಂಬಯಿಯವರೆಗೆ ವಿನೋದವಾಗಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತ ಆನಂದ ಉಲ್ಲಾಸಗಳಿಂದ ಪ್ರಯಾಣ ಮಾಡಿದ್ದೆವು.

ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ೯ನೇ ತಾರೀಕಿನಂದು ಮೊದಲ ದಿನದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳೆಲ್ಲವೂ ಮುಂಬಯಿಯ ಘನತೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ವಿಜೃಂಭಣೆಯಿಂದ ನೆರವೇರಿದವು. ಮರುದಿನ ತಾ. ೧೦ ರಂದು ಅಪರಾಹ್ನ ಗಂಟೆ ೨-೩೦ರಿಂದ ೬ರ ತನಕ "ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗತಂತ್ರ" ಎಂಬ ವಿಚಾರ ಗೋಷ್ಠಿಯು ನಡೆಯಿತು. ಈ ಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯ ಭಾಷಣಕಾರರಾಗಿ ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರು "ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಮನೋಧರ್ಮ" ಎಂಬ ವಿಷಯದ ಕುರಿತು ಸುಮಾರು ಅರ್ಧಗಂಟೆ ಮಾತನಾಡಿದರು. ಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಲಿರುವ ಹಾಗೂ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಮುದ್ರಣಗೊಳ್ಳಲಿರುವ ವಿಷಯವಾದುದರಿಂದ ತಮ್ಮ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಬರೆದು ತಂದಿದ್ದರೂ ಆ ಲಿಖಿತ ಲೇಖನವನ್ನು ಮಡಚಿ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದು, ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಭಾಷಣ ರೂಪದಲ್ಲೇ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದರು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾಭಿಜ್ಞರೆಲ್ಲರೂ ತಿಳಿದಂತೆ, ಸ್ವಯಂ ಅತ್ಯಂತ ಭಾವಜೀವಿಯಾಗಿದ್ದು ಪ್ರಸಂಗದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹಾಡನ್ನು ಭಾವಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೇ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರು 'ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಮನೋಧರ್ಮ'ದ ಕುರಿತು ವಿವಿಧ ರಾಗ-ತಾಳ-ಭಾವಗಳ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೆ ವಿಷಯವು ಸರಿಯಾಗಿ ಮನದಟ್ಟಾಗುವಂತೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಆ ದಿನ ಭಾಷಣವನ್ನು ಆರಂಭಿಸುವ ಮೊದಲು, ಗೋಷ್ಠಿಯ ಅಧ್ಯಕ್ಷನಾಗಿ ಕುಳಿತಿದ್ದ

ನನ್ನ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ಬಂದು "ಪಂಡಿತರೆ, ನಾನು ಎಷ್ಟು ಹೊತ್ತು ಮಾತಾಡಬೇಕು? ಹೆಚ್ಚು ಸಮಯ ತೆಗೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾಕೋ ತುಂಬಾ ಆಯಾಸವಾಗುತ್ತಿದೆ" ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದರು. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಒಂದು ಗ್ಲಾಸ್ ನೀರನ್ನು ಹತ್ತಿರದಲ್ಲೇ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಆಗಾಗ ತುಸು ಉಸಿರು ಕಟ್ಟಿದಂತಾದಾಗ ಕುಡಿಯುತ್ತಲೂ ಇದ್ದರು.

ಈ ಸಮ್ಮೇಳನದ ಅಂಗವಾಗಿ ಅದೇ ದಿನ ರಾತ್ರಿ ಗಂ. ೧೦-೩೦ರಿಂದ ಮಾತುಂಗಾ-ದಲ್ಲಿರುವ ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಯ್ಯ ಸಭಾಗೃಹದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ನಿಡ್ಲೆ ನರಸಿಂಹ ಭಟ್ಟರಿಗೆ ಸನ್ಮಾನವೂ, ಆ ನಂತರ ಬೆಳಗಿನ ತನಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟವೂ ನಡೆಯಲಿತ್ತು. ೧೦ ಗಂಟೆಗೆ ಶ್ರೀ ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು, ಭಾಗವತರು ಮತ್ತು ನಾನು, ನಾವು ಮೂರು ಮಂದಿ ಒಂದು ಕಾರಿನಲ್ಲಿ ಸಭಾಗೃಹದತ್ತ ತೆರಳಿದೆವು. ಹೋಗುತ್ತ ಶೇಣಿಯವರು ಅವರೊಡನೆ ಮೊದ-ಲೊಮ್ಮೆ ಲಘು ಹೃದಯಾಘಾತವಾದ ಬಳಿಕ ಅವರು ಕೈಗೊಂಡ ಚಿಕಿತ್ಸೆಯ ಕುರಿತಾಗಿ, ಪ್ರಕೃತ ಇರುವ ಆರೋಗ್ಯದ ಕುರಿತಾಗಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಮಾತಾಡಿದ್ದರು. ಆಗ ಶ್ರೀಯುತರು 'ಈಗ ಅಂತಹ ವಿಶೇಷ ತೊಂದರೆಗಳೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಪೂರ್ಣ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯಲ್ಲಿರಬೇಕೆಂದು ಡಾಕ್ಟರರು ಕಟ್ಟಾಜ್ಞೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಅಪ್ಪಣೆಯನ್ನು ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ನಾನು ಪಾಲಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಈ ವರ್ಷದಿಂದಲೇ ಮೇಳದ ತಿರುಗಾಟವನ್ನು ರದ್ದು ಮಾಡಬೇಕಾದೀತು' ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದರು.

ಅಂದಿನ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ನಿರ್ಣಯಿಸಿದ ಭರತಾಗಮನ, ಶೂರ್ಪನಖಾ ಮಾನಭಂಗ, ಮೇಘನಾದ ಕಾಳಗ ಮತ್ತು ರಾವಣಮೋಕ್ಷ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಕಥಾಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ-ದಾದ ಶೂರ್ಪನಖಾ ಮಾನಭಂಗದ ಭಾಗವತರಾಗಿ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ವೇದಿಕೆಗೆ ಬಂದು, ಮಧ್ಯರಾತ್ರಿ ಕಳೆದ ಮೇಲೆ ಎರಡು-ಎರಡುವರೆ ಗಂಟೆಯ ತನಕ ತಮ್ಮ ಎಂದಿನ ಕ್ರಮದಂತೆ ಅದೇ ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಹಾಡಿದ್ದರು. ಆ ಬಳಿಕ 'ಯಾಕೋ ಉಸಿರು ಸ್ವಲ್ಪ ಕಟ್ಟಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ' ಎಂದು ಹೇಳಿ ಜಾಗಟೆಯನ್ನಿಟ್ಟು ಒಳಗೆ ಹೋದರು.

ನಾನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಆಟವನ್ನು ನೋಡುತ್ತ ಇದ್ದೆ. ಸುಮಾರು ಅರ್ಧ ಗಂಟೆ ಕಳೆದಾಗ ಒಳಗೆ ಚೌಕಿಯಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣ ಹಾಕುತ್ತ ಮುಂದಿನ ವೇಷಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧತೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಶೇಣಿಯವರು 'ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಪಂಡಿತರು ಕುಳಿತಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಕೇಳಿ ಎಲೆ ಅಡಿಕೆ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯನ್ನು ತೆಕ್ಕೊಂಡು ಬಾ' ಎಂದು ಒಬ್ಬ ಹುಡುಗನನ್ನು ಕಳುಹಿಸಿದರು. 'ಪೆಟ್ಟಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಯಾಕೆ? ನಾನೇ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರುತ್ತೇನೆ' ಎಂದು ಹೇಳಿ ನಾನು ಸಭೆಯಿಂದ ಎದ್ದು ಒಳಗೆ ಚೌಕಿಯತ್ತ ನಡೆದೆ. ಹಾಗೆ ಹೋದಾಗ ವೇದಿಕೆಗೂ ಚೌಕಿಗೂ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೆಟ್ಟಲಿನ ಮೇಲೆ ಜೋರಾಗಿ ಉಸಿರಾಡುತ್ತ ಏಕಾಂಗಿಯಾಗಿ ನಿಂತಿರುವ ಮಂಡೆಚ್ಚರನ್ನು ಕಂಡೆ. ಒಡನೇ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗಿ 'ಯಾಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರೇ ನಿಂತಿದ್ದೀರಿ? ನಿಮಗೇನಾಗುತ್ತದೆ' ಎಂದು ವಿಚಾರಿಸಿದೆ. 'ಏನೂ ಇಲ್ಲ ಸ್ವಲ್ಪ ಉಸಿರು ಕಟ್ಟಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ ಅಷ್ಟೇ' ಎಂದರು. 'ಹಾಗಾದರೆ ಇಲ್ಲೇಕೆ ನಿಲ್ಲುವುದು? ಬನ್ನಿ. ಒಳಗೆ ಹೋಗೋಣ. ಚೌಕಿಯಲ್ಲಿ ದೇವರನ್ನು ಇಟ್ಟಲ್ಲಿ ಸ್ಥಳವಿದ್ದೀತು. ಅಲ್ಲಿ ಮಲಗಿ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಪಡೆಯಬಹುದು.' ಎಂದು ಹೇಳಿ ಕೈಹಿಡಿದು

ಅವರನ್ನು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಕರೆದೊಯ್ದು. ಹಾಗೆ ಹೋಗುತ್ತ ಕ್ಷಣಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಅವರ ಉಸಿರಾಟದ ಗತಿ ತೀವ್ರವಾಗುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದೆ. ಒಂದು ರಗ್ಗು ಹಾಸಿ ಅದರ ಮೇಲೆ ಅವರನ್ನು ಮಲಗಿಸುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಅವರ ಎದೆನೋವು ಹಾಗೂ ಉಸಿರಾಟದ ವೇಗವು ಇನ್ನಷ್ಟು ಘೋರವಾಯಿತು. ನಾಲ್ಕಾರು ಜನರು ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ಬಂದು 'ಏನಾಯಿತು.......ಏನಾಗುತ್ತದೆ' ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಭಾಗವತರು ಎರಡು ಕೈಗಳಿಂದಲೂ ಎದೆಯನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹಿಡಿದು ರಾಮಾ ರಾಮಾ ರಾಮಾ ರಾಮಾ ಎಂದು ತೊದಲುತ್ತ ಬಹಳಷ್ಟು ಚಡಪಡಿಸಿದರು. ಸುತ್ತಲಿದ್ದವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಬಹಳ ಗಾಬರಿಯಾಯಿತು. ಮೊದಲೊಮ್ಮೆ ಹೃದಯಾಘಾತವಾದ ವಿಷಯವನ್ನು ಅರಿತ ಶೇಣಿಯವರು, ಪ್ರಾಯಶಃ ಇದು ಎರಡನೇ ಆಘಾತವೇ ಆಗಿರಬಹುದೆಂಬ ಶಂಕೆಯಿಂದ ಮುಖಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣ ಹಾಕುವುದನ್ನು ಅರ್ಧದಲ್ಲೇ ನಿಲ್ಲಿಸಿ, ಹಾಕಿದ ಬಣ್ಣವನ್ನು ತೊಳೆದು ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ಬಂದರು. ಒಳಗಿನ ನೋವನ್ನು ಸಹಿಸಲಾರದೆ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ರಾಮಾ ರಾಮಾ ಎಂದು ಗೋಳಿಡುವುದನ್ನು ನೋಡಿ, ಸುತ್ತಲಿದ್ದವರೆಲ್ಲರೂ ಧೈರ್ಯಗುಂದಿದರು. ಗಾಬರಿಯಿಂದ ಮುಂದೇನು ಮಾಡುವುದೆಂದು ಯಾರೊಬ್ಬನಿಗೂ ದಾರಿ ಕಾಣಲಿಲ್ಲ. ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಆಟ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಲೇ ಇತ್ತು. ಆಟ ನೋಡುತ್ತ ಕುಳಿತಿದ್ದ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರಿಗೆ ಈ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ತಿಳಿಸಲಾಯಿತು. ಆಟ ನೋಡಲು ಬಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಯಾರಾದರೂ ಸಮರ್ಥ ಡಾಕ್ಟರಿರಬಹುದೇ ಎಂದು ಹುಡುಕಿ ಒಳಗೆ ಬರುತ್ತ ಅವರು ಇಬ್ಬರು ಡಾಕ್ಟರರನ್ನು ಕರಕೊಂಡೇ ಬಂದರು. ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದವರೇ ಆದ ತುಳು ಮಾತಾಡುವ ಇಬ್ಬರು ಡಾಕ್ಟರರು ಎರಡು ನಿಮಿಷಗಳ ಕಾಲ ಭಾಗವತರನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ, ನಿರಾಶೆಯಿಂದ "ಇನ್ನು ಹದಿನೈದು-ಇಪ್ಪತ್ತು ನಿಮಿಷಗಳೊಳಗೆ ಇವರನ್ನು ನರ್ಸಿಂಗ್ ಹೋಮಿಗೆ ಎಡ್ಮಿಟ್ ಮಾಡಿಸಿ ಸರಿಯಾದ ಚಿಕಿತ್ಸೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದರೆ ಶೇಕಡ ಐವತ್ತರಷ್ಟು ಭರವಸೆ ಕೊಡಬಹುದಷ್ಟೇ." ಎಂದು ಹೇಳಿದರು. ದಾರುಣವಾದ ಇಂತಹ ವಿಕಟ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕೆಲವೇ ನಿಮಿಷಗಳ ಹಿಂದೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಯಾರೊಬ್ಬನೂ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಶೈಥಿಲ್ಯ ಉಂಟಾಗಬಾರದೆಂಬ ದೃಢತೆಯಿಂದ ಕೂಡಲೇ ಮಂಡೆಚ್ಚರನ್ನು ನರ್ಸಿಂಗ್ ಹೋಮ್‌ಗೆ ಸಾಗಿಸಲು ವಾಹನ ದೊರೆಯಬಹುದೇ ಎಂದು ನಮ್ಮ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರು ಹುಡುಕಾಡಿದರು. ಅಷ್ಟು ಹೊತ್ತಿಗೆ ಜನರ ಮಧ್ಯದಿಂದ ಎದ್ದು ಬಂದ ಎಳೆಪ್ರಾಯದ ತರುಣನೊಬ್ಬ 'ಎನ್ನ ಕಾರುಂಡು ಬಲೆ ಪೋಯಿ' (ನನ್ನ ಕಾರುಂಟು ಬನ್ನಿ ಹೋಗುವ) ಎಂದು ಹೇಳಿದ. ಸಂದಿಗ್ಧ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ದೇವರೇ ಇಂತಹ ಸಹಾಯವನ್ನೊದಗಿಸಿದ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿ, ಆ ಇಬ್ಬರು ಡಾಕ್ಟರರನ್ನು ಜತೆಯಲ್ಲಿ ಕರಕೊಂಡು, ನೋವಿನಿಂದ ರಾಮಾ ರಾಮಾ ಎಂದು ಒಂದೇ ಸಮನೆ ನರಳುತ್ತಿದ್ದ ಮಂಡೆಚ್ಚರನ್ನು ಕಾರಿನಲ್ಲಿ ಮಲಗಿಸಿ ಮಾತುಂಗಾದಿಂದ ಸಯಾನ್‌ನಲ್ಲಿರುವ ಸರಕಾರೀ ನರ್ಸಿಂಗ್ ಹೋಮಿಗೆ ಸೇರಿಸಲು ಕರೆದೊಯ್ಯಲಾಯಿತು. ಆದರೆ ಹೋಗುತ್ತ ದಾದರನ್ನು ಸಮೀಪಿಸುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ರಾಮಾ ರಾಮಾ ಎಂಬ ಧ್ವನಿಯು ಕ್ಷಣ ಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಕ್ಷೀಣಿಸುತ್ತ ಕ್ಷೀಣಿಸುತ್ತ ಕೊನೆಗೆ ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗಿ ಹೋಯಿತು. ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಪಾರ್ಥಿವ ಶರೀರ ಕಾರಿನಲ್ಲೇ ಕುಸಿಯಿತು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಧ್ರುವತಾರೆಯೊಂದು ಧೊಪ್ಪನೆ ನೆಲಕ್ಕುರುಳಿತು.

(ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಸಂಘಟಿಸಿದ ಒಂದು ವಿಚಾರವು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾಗಿದೆ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಭಾಗವತರಲ್ಲಿ ಮೂರ್ಧನ್ಯಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ದಿ।ಬಲಿಪ ನಾರಾಯಣ

ಭಾಗವತರು ಮಲ್ಲ ಶ್ರೀ ದುರ್ಗಾಪರಮೇಶ್ವರೀ ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಜರಗಿದ ಒಂದು ಕೂಟದಲ್ಲಿ ಪಂಚವಟಿ ಪ್ರಸಂಗದ "ಮಾಯಕದ ರೂಪಿನಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯ..." ಎಂಬ ಹಾಡನ್ನು ಹಾಡಿ 'ಆಯಾಸವಾಗುತ್ತಿದೆ ಇನ್ನು ಹಾಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ' ಎಂದು ಹೇಳಿ ಜಾಗಟೆಯನ್ನು ಕೆಳಗಿಟ್ಟು ಹೋದವರು ತೀರ ಅಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯದಿಂದ ಆಸ್ಪತ್ರೆಯನ್ನು ಸೇರಿ ಮುಂದೆ ೩-೪ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವರ್ಗಸ್ಥರಾಗಿದ್ದರು. ದಿ। ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಅದೇ ಪ್ರಸಂಗದ ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯ "ಹದಿನಾರು ವತ್ಸರದ ಹೆಣ್ಣಾದಳವಳು....ಒಡನೆಯೇ" –ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳಿ 'ಇನ್ನು ಹಾಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಉಸಿರು ಕಟ್ಟುತ್ತಿದೆ' ಎಂದು ಹೇಳಿ ಜಾಗಟೆ ಇಟ್ಟು ಹೋಗಿ ದೈವಾಧೀನರಾದರು.)

ಜತೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿದ್ದ ಡಾಕ್ಟರರ ಸಲಹೆಯಂತೆ, ಅಲ್ಲಿಂದಲೇ ವಾಹನವನ್ನು ತಿರುಗಿಸಿ ಮರಳಿ ಸಭಾಗೃಹಕ್ಕೆ ಬರಲಾಯಿತು. ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾದ ಈ ಆಘಾತದ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಸಭಾಭವನದಲ್ಲಿ ಘೋಷಿಸಿ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ಅಲ್ಲಿಗೆ ನಿಲ್ಲಿಸಲಾಯಿತು. ಅಪರೂಪಕ್ಕೆ ಒದಗಿ ಬಂದ ಧರ್ಮಸ್ಥಳ ಮೇಳದ ಬಯಲಾಟವನ್ನು ನೋಡುವ ಈ ಸದವಕಾಶವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಸವಿಯಬೇಕೆಂದು ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಬಂದಿದ್ದ ಮುಂಬಯಿಯ ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳು ಈ ವಾರ್ತೆಯನ್ನು ಕೇಳಿ ದಿಗ್ಭ್ರಾಂತರಾದರು. ಆಟ ನೋಡಲು ಬಂದವರೆಲ್ಲರೂ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರಾಗಿ ಒಳಗೆ ಬಂದು ಭಾಗವತರ ಪಾರ್ಥಿವಶರೀರಕ್ಕೆ ನಮಿಸಿ ತಮ್ಮ ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿಯನ್ನರ್ಪಿಸಿ ಮೌನವಾಗಿ ತಲೆತಗ್ಗಿಸಿ ಹಿಂತೆರಳಿದರು.

ಕೆಲವೇ ನಿಮಿಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಗಂಭೀರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಕೇಳಿ ಆನಂದಿಸಿದ ನಾವು, ಅವರ ಬಳಿಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಹಾಸ್ಯ ಚಟಾಕಿಗಳನ್ನು ಹಾರಿಸಿದ ಅವರ ಸಹವರ್ತಿಗಳು. ಈಗ ಅವರ ಪಾರ್ಥಿವಶರೀರದ ಸುತ್ತಲೂ ನಿಂತು ಕಣ್ಣೀರ್ಗರೆಯುವಂತಾದುದು ಎಂತಹ ವಿಪರ್ಯಾಸ! ಇಂದಿಗೂ ಆ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ನೆನೆದಾಗ ಕಣ್ಣು ಒದ್ದೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರೆ ತನ್ನ ಸಹಕಲಾವಿದರೆಲ್ಲರೂ ಸುತ್ತಲೂ ನೆರೆದಿದ್ದಾಗ, ಅಭಿಮಾನಿಗಳು ಉತ್ಕಟ ಅಭಿಮಾನದಿಂದ ಉಪಚರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ, ಶ್ರೀರಾಮನಾಮವನ್ನು ಕೊನೆಯ ಉಸಿರಿನೊಂದಿಗೆ ಉಚ್ಚರಿಸುತ್ತ ಈ ಲೋಕಯಾತ್ರೆಯನ್ನು ಮುಗಿಸಿದ ಶ್ರೀ ದಾಮೋದರ ಮಂಡಚ್ಚರ ಪಾಲಿಗೆ ಈ ಮರಣವು ಮಹಾನವಮಿ ಎಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ನಮಗೆಲ್ಲ 'ಮಹಾತ್ಮ್ಯವನ್ನು ಮರಣದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬೇಕು' ಎಂಬ ಮಾತಿನ ಸತ್ಯದ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವಾಯಿತು.

ಇಷ್ಟಾದ ಮೇಲೆ ಅವರ ಆತ್ಮೀಯ ಕುಟುಂಬಿಕರು, ಬಂಧುವರ್ಗದವರು ಊರಿನಲ್ಲಿ ಯಾರಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಅನ್ವೇಷಿಸಿದಾಗ ಬೇರೆ ಯಾರೂ ಇದ್ದಂತೆ ತೋರದೆ ಅವರ ಬಾಳ್ವೆಗೆ ಆಧಾರ ಸ್ತಂಭದಂತಿದ್ದ ವಿಠಲ ಶೆಟ್ಟಿಯವರನ್ನೇ ಸಂಪರ್ಕಿಸುವುದೆಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಿ ಶ್ರೀ ವಿಠಲ ಶೆಟ್ಟಿ ಅವರಿಗೂ ಶ್ರೀ ವೀರೇಂದ್ರ ಹೆಗ್ಗಡೆಯವರಿಗೂ ದೂರವಾಣಿಯ ಮೂಲಕ ವಾರ್ತೆಯನ್ನು ತಿಳಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಯಿತು. ಬೆಳಗಾದ ಮೇಲೆ ಸುಮಾರು ಎಂಟು ಗಂಟೆಯ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಇಬ್ಬರಿಂದಲೂ ಮಾರುತ್ತರ ಬಂತು. ಶ್ರೀ ವಿಠಲ ಶೆಟ್ಟಿಯವರು ಅಂತ್ಯೇಷ್ಟಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಎಲ್ಲ ಸಿದ್ಧತೆಗಳನ್ನೂ ಮಾಡಬೇಕೆಂದೂ, ಹನ್ನೊಂದು ಗಂಟೆಯ ವಿಮಾನದಲ್ಲಿ ತಾನು ಸ್ವತಃ ಮುಂಬಯಿಗೆ ಬರುವೆನೆಂದೂ ತಿಳಿಸಿದರು. ಶ್ರೀ ವೀರೇಂದ್ರ ಹೆಗ್ಗಡೆಯವರು ಈ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ದುರ್ಘಟನೆಯಿಂದ ತಮಗಾದ ಆಘಾತವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿ ಮೃತರ ಗೌರವದ ಸೂಚಕವಾಗಿ ಸಮ್ಮೇಳನದ ಮುಂದಿನ ಎಲ್ಲ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನೂ ರದ್ದುಪಡಿಸು

ವುದು ಉಚಿತವೆಂದು ಸಲಹೆ ಇತ್ತರು.

ಅಂತೆಯೇ ವಿಧಿವತ್ತಾಗಿ ದಹನ ಕ್ರಿಯೆಯ ಸಿದ್ಧತೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದೆವು. ಶ್ರೀಯುತರಾದ ಎಚ್. ಬಿ. ಎಲ್. ರಾವ್, ಅಡ್ವೆ ವಾಸು ಶೆಟ್ಟಿ, ಶ್ರೀಪತಿ ಬಲ್ಲಾಳ್ ಆದಿಯಾಗಿ ಮುಂಬಯಿಯ ಹಲವಾರು ಮಹನೀಯರು ಕೊನೆಯ ತನಕ ನಮ್ಮೊಡನೆ ಇದ್ದು ಅವಶ್ಯಕವಾದ ಎಲ್ಲ ಕೆಲಸಗಳು ಯಾವ ತೊಡಕೂ ಇಲ್ಲದಂತೆ ಸುಗಮವಾಗಿ ನೆರವೇರುವಂತೆ ಬೇಕಾದ ಎಲ್ಲ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಶ್ರೀಯುತ ನಿಡ್ಲೆ ನರಸಿಂಹ ಭಟ್ಟರು ಪ್ರಮುಖ ಕ್ರಿಯಾಕರ್ತೃವಿನ ಕರ್ತವ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿದರು. ಶ್ರೀ ವೆಂಕಟರಮಣ ಐತಾಳರು ಪುರೋಹಿತರಾಗಿ ಮುಂದೆ ಬಂದರು.

ಮಧ್ಯಾಹ್ನ ಎರಡು ಗಂಟೆಯ ಹೊತ್ತಿಗೆ ವಿಠಲ ಶೆಟ್ಟಿ ಅವರು ಬಂದು ತಲುಪಿದ ಒಡನೆಯೇ ಸ್ಮಶಾನ ಯಾತ್ರೆ ಹೊರಟಿತು. ವಾರ್ತೆ ಕೇಳಿದ ಮುಂಬಯಿಯ ಅಭಿಮಾನಿಗಳೆಲ್ಲರೂ ಬಂದು ಸೇರಿದ್ದರು. ದಾದರಿನಲ್ಲಿರುವ ಶ್ಮಶಾನಕ್ಕೆ ತಲುಪಿದಾಗ ಸುಮಾರು ಐನೂರು ಜನರ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಮೆರವಣಿಗೆಯೇ ಆಯಿತು. ಶ್ರೀ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಅರ್ಹತೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಯೋಗ್ಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಅಂತಿಮ ಸಂಸ್ಕಾರವು ಸಂಪನ್ನವಾಯಿತು.

ಅಸ್ವಸ್ಥರಾದ ಭಾಗವತರನ್ನು ನರ್ಸಿಂಗ್ ಹೋಮಿಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯಲು ತನ್ನ ಕಾರನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ್ದ ಆ ಅಭಿಮಾನೀ ತರುಣನು ಮರುದಿನ ದಹನಸಂಸ್ಕಾರವು ಪೂರ್ಣವಾಗುವವರೆಗೂ ನಮ್ಮೊಡನೆ ಇದ್ದು ಇಡೀ ದಿವಸ ಎಲ್ಲೆಂದರಲ್ಲಿಗೆ ಅತ್ತಿಂದಿತ್ತ ನಮ್ಮನ್ನು ಬೇಕಾದಾಗ ಬೇಕಾದಲ್ಲಿಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ದು. ಕರೆತರುತ್ತ ಎಲ್ಲೆಂದರೂ ಸುಮಾರು ೩೦೦-೪೦೦ ಕಿಲೋಮೀಟರಿನಷ್ಟು ತನ್ನ ಕಾರನ್ನು ಓಡಿಸಿದ್ದ. ಅವನಿಗೆ ಬಾಡಿಗೆ ಹಣವನ್ನು ಕೊಡಲು ಹೋದಾಗ "ಈ ಸಂದರ್ಭೊಡು ಭಾಗವತೆರೆ ಸೇವೆ ಮಾಳ್ಪುನ ಒಂಜಿ ಅವಕಾಶ ತಿಕ್ಕಿನವೇ ಎನ್ನ ಮಲ್ಲ ಪುಣ್ಯೊ. ಎಂಕ್ ದಾಲ ಬೊಡ್ಚಿ" (ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತರ ಸೇವೆ ಮಾಡುವ ಅವಕಾಶ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದೇ ನನ್ನ ಪುಣ್ಯ. ನನಗೆ ಏನೂ ಬೇಡ.) ಎಂದು ಹೇಳಿ ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ನಮಸ್ಕರಿಸಿ ಹೊರಟು ಹೋದ. ಶ್ರೀ ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಇಂತಹ ಅಜ್ಞಾತ ಅಭಿಮಾನಿಗಳು ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ಮಂದಿ ಇದ್ದಾರೊ! ಯಾರು ಬಲ್ಲರು?

ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಮುಂಡೆಚ್ಚರು

ಪಿ. ವಾಮನ ಪ್ರಭು, ಕಾರ್ಕಳ

ಭರತನಾಟ್ಯವೆಂಬಲ್ಲಿ ಉತ್ತರಪದವಾಗಿರುವ ನಾಟ್ಯ ಶಬ್ದವು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವೊಂದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ವಿಧದ ನಾಟ್ಯಗಳಿಂದ ಈ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಕಾರವು ಭಿನ್ನವಾದುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ತಿಳಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಭರತನಾಟ್ಯ ಎಂಬ ಸಮಸ್ತಪದದ ಸೃಷ್ಟಿ. ಹಾಗೆಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಎಂಬುದು ಕೂಡ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಗಾನ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಪದ. ಸಮಕಾಲೀನವಾದ ಯಾವುವೋ ಗಾನಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಗಾನಕಲೆಯನ್ನು ಈ ಪದ ಬೋಧಿಸುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಜನನಕಾಲದಲ್ಲಿದ್ದ ಸಂಗೀತದ ಸ್ವರೂಪವೇನು? ಆಗಿನ ಯಾವ ವಿಶೇಷ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಟ್ಟು ಅದ-ಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವೆಂಬ ಈ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸೃಷ್ಟಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು? ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹುಟ್ಟು ಎಂದು? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಸಂಶೋಧಕರಿಗೆ ಬಿಟ್ಟು "ಯಕ್ಷಗಾನ ಹೇಗಿದ್ದಿತ್ತು ಎಂಬ ಕುರಿತು ಊಹನೆಯ ಜಾಡುಹಿಡಿದು ಸಾಗುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದು."

ಸಂಗೀತ, ನಾಟ್ಯ ಮತ್ತು ಮಾತುಗಳಿಂದ ಕಿವಿ, ಕಣ್ಣು. ಮನಸ್ಸುಗಳನ್ನು ತುಂಬುವ ಯಕ್ಷಗಾನಕಲೆ ಒಂದು ಸಂಪನ್ನವಾದ ಕಲೆ. ಇದರ ಮೂಲಸ್ವರೂಪ ಈಗಿನಂತಿತ್ತೇ? ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಈ ನಾಮವೇ ಇದೊಂದು ಗಾನ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವೆಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟ ಪಡಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆ? ಹಾಗಾದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ದ್ವಿತೀಯ ಸ್ಥಾನವೇನೋ ಇದ್ದೀತೇ? ಭರತನಾಟ್ಯವೆನ್ನುವಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಕ್ಕಿರುವ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಬ್ದವು ಒತ್ತಿಹೇಳುವಂತೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಉತ್ತರಪದವೂ ಗಾನದ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆಂದು ನನ್ನ ಭಾವನೆ. ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಕ್ಕನುಗುಣವಾದ ಸಂಗೀತವಿದ್ದರೂ ಅದು ಗೌಣ. ಅಂತೆಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಗಾನಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಹೊರತು ಇತರ ಅಂಗಗಳು ಅಪ್ರಧಾನವೇ?

ರತ್ನಾಕರ ವರ್ಣಿಯ ಭರತೇಶ ವೈಭವವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಾಟಕ ಸಂಧಿ ಆ ಕಾಲದ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಕುರಿತು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ವಿಮರ್ಶಕರು ಅಭಿ-ಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನವು ನಾಟ್ಯ ಮತ್ತು ಗಾನಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿತ್ತೇ ಹೊರತು ಮಾತಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಮಾತಿಗಿರುವಷ್ಟು ಉಳಿದ ಯಾವ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೂ ಇಲ್ಲವುದರಿಂದ ನೃತ್ಯ ಗೀತಗಳಿಂದ ಸ್ಫುಟವಾಗದ ಭಾವವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟ-ಪಡಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮಾತು ಅನಂತರ ಈ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದಿರಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ಕೇರಳದ ಕಥಕ್ಕಳಿಯು ಜೀವಂತ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಈಗಲೂ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಮುಂದೆ ಇದೆಯಲ್ಲ.

ರತ್ನಾಕರ ವರ್ಣಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಾಗಲೇ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗಿ ಗಾನದೊಡನೆ ನಾಟ್ಯವೂ ಸಮಾನಸ್ಥಾನವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ತತ್ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಈ ಕಲೆ ಕೇವಲ ಗಾನ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿತ್ತೋ? ಬಯಲಾಟ ಅಥವಾ ಆಟ

ಎಂಬುದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಈಗ ಪರ್ಯಾಯಪದವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದರೂ ಮೊದಲು ಈ ವಿಶಿಷ್ಟಗಾನವು ಕೇವಲ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು ಮತ್ತು ಕೇವಲ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಕಥಾಭಾಗವನ್ನಷ್ಟೇ ಗೊಂಬೆಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿರಬೇಕು. ಯುದ್ಧ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ರೌದ್ರವೀರಗಳೇ ಪ್ರಧಾನವಷ್ಟೇ. ಏರುದನಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ ರೌದ್ರರಸ, ವೀರ ರಸಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಸಾಲದುದಕ್ಕೆ ಚಂಡೆಯ ತೀಕ್ಷ್ಣನಾದದಿಂದ ತಮ್ಮ ಗಾನಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನೊದಗಿಸಿ ಕೇಳುವವರಿಗೆ ರೋಮಾಂಚನಪೂರ್ಣವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಿರಬೇಕು. ಹೀಗಾಗಿ ಸಹಜ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಈ ಗಾನ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂದು ಕರೆದರು. ಮುಂದೆ ಪ್ರಸಂಗ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಮೇಲೆ ಜೀವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೇ ವೇಷ ತೊಟ್ಟು ಕುಣಿದು ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸತೊಡಗಿದರು. ಆಗ ಆಟ ಬಯಲಾಟಗಳೆಂದು ಪರ್ಯಾಯ ನಾಮಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ರೌದ್ರ ವೀರ ರಸಗಳೊಡನೆ ಉಳಿದ ರಸಗಳ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಯಿತು. ಇದು ಕೇವಲ ಊಹೆಯಾದರೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಈ ಊಹನೆಗೆ ಪುಷ್ಟಿ ನೀಡುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷರು ಎಂದರೆ ದೇವಯೋನಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಒಂದು ವರ್ಗ. ರಾಕ್ಷಸರಿಗೆ ತೀರ ಸಮೀಪ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇವರ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಆಸುರೀಯತೆ ಕಾಣಿಸಿದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಾನು ಮೊದಲೇ ಸೂಚಿಸಿದಂತೆ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಈ ಗಾನ ತೀರ ಒರಟಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಈಗಲೂ ಶುದ್ಧ ಜಾನಪದ ಶೈಲಿ (?) ಎಂದರೆ ಒರಟು ಹಾಗೂ ಕಿರಿಚು. ಜಾನಪದ ಎಂಬುದೇ ಒರಟು. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಅಸಂಸ್ಕೃತ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಳು ಎಂದರೆ ಅಸ್ಪಷ್ಟ. ಹಿಂದೆಲ್ಲ ಆಟಕೂಟಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವತರು ಹಾಡುವುದಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದ ಕೂಡಲೇ ತೂಕಡಿಕೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಒಂದಕ್ಷರವೂ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ರಾಗ ರಸ ಪದ ಕಸ ಎಂಬ ಮಾತಿದೆ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ರಾಗವೂ ಇನಲಿಲ್ಲ; ಪದವೂ (ಸಾಹಿತ್ಯ) ತಿಳಿಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆ ಹೀಗಿತ್ತು? ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ರೌದ್ರ, ವೀರಗಳೇ ಪ್ರಧಾನರಸಗಳಾಗಿದ್ದು ಅದನ್ನು ಸ್ಫುಟಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಏರುದನಿಯಲ್ಲಿ ಕಿರುಚುವ ಅಭ್ಯಾಸ ಇತರ ಕಡೆಯಲ್ಲೂ ಮುಂದುವರಿದಾಗ ಗಾನ ಹೋಗಿ ಗದ್ದಲವಾಯಿತು. ದೊಡ್ಡ ದನಿ ತೆಗೆದು ಹಾಡುವ ಈಗಿನ ಪದ್ಧತಿ ಯಕ್ಷಗಾನವಾಯಿತು. ಮೃದುಗಾನ ಗಂಧರ್ವಗಾನವೆನಿಸಿತು.

ಸಂಗೀತವು ಆಪಾತ ಮಧುರ. ಸಿಹಿಯಾದ ಸಕ್ಕರೆಯಿಂದ ಖಾರವಾದ ಖಾದ್ಯವನ್ನು ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಹೊರಟರೆ ಅದು ವಿಕೃತಿಯಾಗುವುದು. ಸಂಗೀತವು ಆನಂದ ಹಾಗೂ ದುಃಖಗಳನ್ನು ತೋಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಇರುವ ಸಮರ್ಥವಾದ ಒಂದು ಕಲಾ ಮಾಧ್ಯಮ. ಯಾರು ಏನೇ ಹೇಳಲಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲ ರಸಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪದ (ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ) ಸಂಗೀತವು ಸೇರಿದಾಗ ನವರಸಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಪದ (ಸಾಹಿತ್ಯ)ವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಕೇವಲ ರಾಗ (ಆಲಾಪನೆ) ಅದ್ಭುತ, ಬೀಭತ್ಸ ಇತ್ಯಾದಿ ರಸಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಬಲ್ಲುದೇ? ಅದೇ ಪದ (ಸಾಹಿತ್ಯ) ವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಕೇವಲ ಆಲಾಪನೆಯೇ ಕರುಣವನ್ನೋ ಆನಂದವನ್ನೋ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಬಲ್ಲುದೆಂಬುದು ಅನುಭವವೇದ್ಯ. ರೌದ್ರ ವೀರಗಳಂತೂ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಬಗ್ಗುವ ರಸಗಳೇ ಅಲ್ಲ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ವೀರ, ರೌದ್ರರಸಗಳೇ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿವೆ. ಉತ್ಸಾಹ, ಕ್ರೋಧಗಳನ್ನು ಗಾನವು ಸ್ಫುಟಗೊಳಿಸಲಾರದು. ವೀರ, ರೌದ್ರಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತದಿಂದ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಬಹುದಾದ

ರೀತಿಗಳು ಎರಡಿವೆ. ಕರ್ಕಶವಾದ ವಾದ್ಯದ ಅಬ್ಬರದಿಂದ ಈ ಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸುವುದು ಒಂದು ವಿಧವಾದರೆ ಏರುದನಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದು ಮತ್ತೊಂದು ವಿಧ. ಹೀಗೆ ಹಾಡುವಾಗ ಪದ ಕಸವಾಗುತ್ತದೆ, ಅರ್ಥ ವ್ಯರ್ಥವೆನಿಸುತ್ತದೆ, ಕರ್ಕಶ ವಾದ್ಯಗಳ ಅಬ್ಬರದಲ್ಲಿ ಕೀರುದನಿ ಕಿವಿಯನ್ನು ಚುಚ್ಚುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತದ ನಿಜಧರ್ಮವು ಮರೆಯಾಗಿ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಂತೆಯ ಗದ್ದಲವು ಕಿವಿಯನ್ನು ಕೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಮೂಲತಃ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಈ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದಿರಬೇಕು. ವೀರ, ರೌದ್ರಗಳೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದು ಹಾಡುವ ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪದ್ಧತಿಗೆ ರಾಕ್ಷಸಗಾನವೆಂದರೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಅಸಹ್ಯವೆನಿಸಬಹುದಾದ್ದರಿಂದ ಗಂಧರ್ವರಿಗೂ ರಾಕ್ಷಸರಿಗೂ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಜನಾಂಗದ ಎಂದರೆ ಯಕ್ಷರ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ನಾಮಕರಣವಾಗಿರಬೇಕು. ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯವೇ ಮುಂದುವರಿದು ಬಂದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗವತರು ಅನೇಕ ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಎಲ್ಲವಕ್ಕೂ ಒಂದೇ ಮದ್ದು ಸರಿಯಲ್ಲವೆಂಬುದಾಗಿ ಶೃಂಗಾರಾದಿ ರಸಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಸುಧಾರಿಸಿದರು.

ಇಂದು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಶೈಲಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿದೆ. ಸುಮಾರು ಐವತ್ತು ವರ್ಷ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ದಿವಂಗತ ಕುಂಜಾಲು ಶೇಷಗಿರಿ ಭಾಗವತರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಜನ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಹಾಗೆಯೇ ಅದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ದಿವಂಗತ ಬಲಿಪ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಶುದ್ಧ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಧತಿ ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು. ಇದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಮತ್ತೋರ್ವ ಶಕಪುರುಷರು ಶ್ರೀ ಅಗರಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಭಾಗವತರು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಒಂದು ರೀತಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದರು. ಇದು ಜನ ಮನ್ನಣೆ ಗಳಿಸಿತು. ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ದಿವಗಂತ ನಾರ್ಣಪ್ಪ ಉಪ್ಪೂರರು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರು. ಇದೂ ಎಲ್ಲರಿಂದ ಪುರಸ್ಕೃತವಾಯಿತು. ಇವರೆಲ್ಲರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅವರವರದೇ ಆದ ಕೈವಾಡವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಉತ್ತರಾದಿ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಘರಾಣೆಗಳಿರುವಂತೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಅಂದಿನಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗವತರ ಸೃಷ್ಟಿಯು ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ.

ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಬದಲಾವಣೆ ಇತ್ತೀಚಿನದು. ದಿವಂಗತ ಬಲಿಪರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದುದಿರಬಹುದು. ಅಥವಾ ಅವರ ಹಿಂದಿನವರನ್ನು ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ಅನುಕರಿಸಿ, ತನ್ನದಾದ ಒಂದಿಷ್ಟನ್ನು ಸೇರಿಸಿದುದಾಗಿರಬಹುದು. ಶ್ರೀ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಭಾಗವತರ ಶೈಲಿಯೂ ಅಷ್ಟೇ, ಅದು ಅವರದ್ದೇ ಸೃಷ್ಟಿಯೋ ಮತ್ತೊಬ್ಬರ ಅನುಕರಣೆಯೋ. ಏನಿದ್ದರೂ ಬಲಿಪರ ಮತ್ತು ಅಗರಿಯವರ ಶೈಲಿ ವಿಭಿನ್ನ. ಹಿಗೇಯೇ ಬಡಗು ತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧರೆನಿಸಿದ ಭಾಗವತರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಭಿನ್ನತೆ ಇತ್ತು. ಸುಮಾರು ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಧ್ವನಿಮುದ್ರಿಕೆಗಳಾಗಲೀ ಲಿಖಿತ ದಾಖಲೆಗಳಾಗಲೀ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೂ ಪ್ರತಿಯೋರ್ವ ಭಾಗವತರೂ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ತಮ್ಮ ಕೊಡುಗೆಯಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತ ಬಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ಏನಿದ್ದರೂ ಮೂಲದಿಂದ ತೀರ ಬೇರೆ ಎನಿಸದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದಿಷ್ಟು ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿರಬಹುದು.

ಸುಮಾರು ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಈಚೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಉಡುಪಿನಲ್ಲಿಯೇ ಮೆರೆಯತೊಡಗಿದೆ. ಎಂದರೆ ಬಲಿಪ ಭಾಗವತರು ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ಹೆಸರನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಹೊಸ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಅಪರಾಧವೆಂದು ನಾನು ಹೇಳುವವನಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಂದಿನ ಈ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ಆ ಗತ್ತು ಗುಂಫಗಳು ಇವೆಯೆ? ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ಅದರದೆ ಆದ ಅಂದ ಚಂದ, ಶುಚಿ ರುಚಿಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕಿರುಚು ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ-ದುದಾದರೂ ಆ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗಂಡುತನವಿದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಬೆರಕೆಯಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ತನ್ನ ಮೂಲ ಸೌಂದರ್ಯದಿಂದ ವಂಚಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ಶೃಂಗಾರಾದಿ ರಸಗಳ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಗೆ ಈಗಿನ ಪದ್ಧತಿ ಬಹಳ ಅನುಕೂಲವಾಗಿದೆ. ಹಿಂದಿನ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆ, ಕಿರುಚು ಇಲ್ಲದುದರಿಂದ ಪದ (ಸಾಹಿತ್ಯ)ವು ವ್ಯಕ್ತಪಡುವಂತಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇದು ಎಲ್ಲರ ಹಾಡು-ಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಸುತ್ತದೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈಗಲೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬೆರಸಿ ಹಾಡುವಾಗಲೂ ಎಷ್ಟೋ ಭಾಗವತರ ಪದ ಕೇಳಿ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇಲ್ಲ.

ಇಂದು ತೆಂಕಿನಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಜನಮನ ತಟ್ಟಿರುವ, ಅನೇಕ ಭಾಗವತರು ಅನುಕರಿ-ಸುತ್ತಿರುವ ನವಶೈಲಿಯ ಕರ್ತಾರರು ದಿವಂಗತ ದಾಮೋದರ ಮುಂಡೆಚ್ಚರು. ದಿವಂಗತರು ಕಾಂತಸದ ಗುರುಕುಲದಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದವರು. ಆದರೆ ಏಕೋ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕಡೆಗೆ ಅವರ ಮನಸ್ಸು ಹರಿಯಿತು. ಯಕ್ಷ-ಗಾನದ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮ ಇಂಪಾದ ಕಂಠವನ್ನು ನೀಡಿದರು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಕೇಳಿ ಬಂದ ಕಿರುಚು (ಇವಕ್ಕೆ ಮೊದಲೇ ಸುಧಾರಣೆಯಾಗಿದೆ.) ಮರೆಯಾಗಿ ಸಿಹಿಯಾದ ಧ್ವನಿ ಕರ್ಣಗಳಿಗೆ ಆಪ್ಯಾಯನವನ್ನುಂಟು ಮಾಡಿತು. ಅರ್ಥ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವಂತೆ ಭಾವ ಸ್ಫುಟಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಭಾವಕ್ಕನುಗುಣವಾದ ರಾಗವೂ ಸೇರಿದಾಗ ಹಿಂದೆ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳದ ಶೃಂಗಾರಾದಿ ರಸಗಳು ಜೀವ ತಾಳಿದವು. ಒಮ್ಮೆಗೆ ಮುಂಡೆಚ್ಚರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಹೊಸಬೆಳಕನ್ನು ಬೀರಿದರು.

ಆದರೆ ಮುಂಡೆಚ್ಚರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬದ್ಧವಲ್ಲ ಎಂಬುದಾಗಿ ಬಹುಜನರ ಆಕ್ಷೇಪವೂ ಇತ್ತು. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ದೊಡ್ಡ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಜನ ಅವರನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ ಲೋಕ-ದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಎತ್ತರದಲ್ಲಿ ಕುಳ್ಳಿರಿಸಿ ಗೌರವಿಸಿತು. ಇಂದು ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ದಿವಂಗತ ಮುಂಡೆಚ್ಚರ ಪ್ರಭಾವವೆಷ್ಟಿದೆ ಎಂದರೆ ಇದೇ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂದು ಈಗಿನವರು ಭಾವಿಸುವಂತಾಗಿದೆ.

ದಿವಂಗತ ಬಲಿಪ ಭಾಗವತರೇ ದಿವಂಗತ ಮುಂಡೆಚ್ಚರನ್ನು ನವೀನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವಂತೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿದವರಂತೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡು ಬಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಮುಂಡೆಚ್ಚರನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಆಶೀರ್ವದಿಸಿದುದು ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಮಾಧುರ್ಯ, ರಾಗ ವೈವಿಧ್ಯ, ಅರ್ಥಸ್ಪಷ್ಟತೆಗಾಗಿ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ನಿಜವಾಗಿ ಇದೇ ಮುಂಡೆಚ್ಚರು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕಿತ್ತ ಒಂದು ಕೊಡುಗೆ. ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂದರೆ ಕಿರುಚು ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿತ್ತು. ಹಾಡಿದರೆ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯಿರಲಿಲ್ಲ. ಮುಂಡೆಚ್ಚರ ಪ್ರವೇಶದಿಂದ ಈ ದೋಷಗಳು ನಿವಾರಿಸಲ್ಪಟ್ಟವು. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮುಖ್ಯ ರಸಗಳಾದ ವೀರ, ರೌದ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂಡೆಚ್ಚರ ಕಂಠ ಸೋಲುತ್ತಿತ್ತು. ಕೇವಲ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆಗಳ ಗುಡುಗಿ-ನಿಂದ ವೀರ ರೌದ್ರಗಳು ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದುವೇ ಹೊರತು ಅವರ ಕಂಠ ಅದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟುತ್ತಿತ್ತು.

ಮುಂಡೆಚ್ಚರ ಜೀವನ ಹಾಗೂ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ

ರಾಜಮಣಿ ರಾಮಕುಂಜ

ಹಿನ್ನೆಲೆ: ಸುಳ್ಯ ತಾಲೂಕು ಬೆಳ್ಳಾರೆ ಸಮೀಪದ ನಿಡ್ಮಾರು ಮುಂಡೆಚ್ಚ ಮನೆತನ ಎಂದಾಕ್ಷಣ ಅವರ ಸಂಬಂಧಿಕರಾದ ನಮಗ್ಯಾಕೋ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಭಯ ಹಾಗೂ ಗೌರವವು ಮೂಡಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ಈಗ ನಾನು ಅಂದುಕೊಂಡಂತೆ, ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯ ಬಂಧುಗಳು ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾದರೆ, ಅವರ ಆರ್ಥಿಕ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆ ಮತ್ತು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ನಿಡ್ಮಾರು ಮುಂಡೆಚ್ಚ ಮನೆತನದವರಿಗಿರುವ, ಅವರದ್ದೇ ಆದ ಯಾರಿಗೂ ಮಣಿಯದಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ. ಬಹಳಷ್ಟು ಹತ್ತಿರದ ಸಂಬಂಧಿಗಳಾರೂ ಹೆಚ್ಚಿನಂಶ ಅವರ ಮುಖವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ನೋಡಿ ಮಾತನಾಡಿದವರಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಮನೆತನದಲ್ಲಿ, ನಾರಾಯಣ-ಲಕ್ಷ್ಮಿ ಮುಂಡೆಚ್ಚ ದಂಪತಿಯವರ ತೃತೀಯ ಪುತ್ರನಾಗಿ ೧೯೨೯ರಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದವರು ಶ್ರೀಯುತ ದಾಮೋದರ ಮುಂಡೆಚ್ಚರು. ಕೃಷ್ಣ ಮುಂಡೆಚ್ಚ ಮತ್ತು ವೆಂಕಟರಮಣ ಮುಂಡೆಚ್ಚ ಇವರ ಸಹೋದರರಾದರೆ ಕಾವೇರಮ್ಮ, ಲಕ್ಷ್ಮಿ, ಭಾಗೀರಥಿ ಸಹೋದರಿಯರು.

ಈ ಮನೆತನದ ಹೆಚ್ಚಿನವರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ಮದ್ದಳೆ ನುಡಿಸುವುದನ್ನು ರೂಢಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡವರು. ಸಂಜೆಯ ಹೊತ್ತು ಮನೆಯ ಮುಂಬಾಗಿಲ ಬದಿಯಲ್ಲಿ ಕೂತು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಾ ತಮ್ಮ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಹಾಗೂ ಅಕ್ಕಪಕ್ಕದಲ್ಲಿರುವವರನ್ನು ತಣಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂತಹ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ದಾಮೋದರ ಮುಂಡೆಚ್ಚರಿಗೆ ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೇ ಸಂಗೀತ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒಲವು. ಮನೆಯಲ್ಲೇನಾದರೂ ಸಮಾರಂಭಗಳಿದ್ದಾಗ ಈ ಹುಡುಗ ತನ್ನ ಸಮಾನ ವಯಸ್ಕರೊಂದಿಗೆ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಆ ಗುಂಪಿಗೆ ನಾಯಕನಾಗಿ ಅವರೆಲ್ಲರನ್ನೂ ತನ್ನ ಅಂಕಿತದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಮಹಡಿಯ ಮೆಟ್ಟಿಲುಗಳಿಗೆ ಬಡಿದು ಮೃದಂಗದ ತಾಳಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸುತ್ತಾ ತನ್ನ ಸಮಾನ ವಯಸ್ಕರನ್ನು ರಂಜಿಸುವುದರೊಂದಿಗೆ, ತಾಳಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಪದ್ಯದ ಗತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ಅವರ ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅಭಿರುಚಿಯ ಅಂಕುರಾರ್ಪಣೆ ಇಲ್ಲಿಂದಲೇ ಆರಂಭವಾಯಿತೆನ್ನಬಹುದು.

ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ: ಸಂಗೀತ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದ ಮುಂಡೆಚ್ಚರು ಶಾಲೆಗೆ ಹೋಗಿ ಕಲಿತದ್ದು ಬಹಳಷ್ಟು ಕಡಿಮೆಯೇ. ತನ್ನ ಮನೆಯ ಸಮೀಪದ ಕೊಡಿಯಾಲ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಶಾಲೆ ಮತ್ತು ಕೊಟ್ಟೆಕಾಯಿ ನಾರಾಯಣರಾವ್ ಅವರು ಮುಖ್ಯೋಪಾಧ್ಯಾಯರಾಗಿದ್ದ ಬೋರ್ಡ್ ಹಾಯರ್ ಎಲಿಮೆಂಟರಿ ಶಾಲೆ, ಬೆಳ್ಳಾರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಆರನೇ ತರಗತಿಯವರೆಗೆ ಓದಿ, ಅಲ್ಲಿಗೇ ಶಾಲಾ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿ, ಮುಂದಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತಾಭ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡ ಶ್ರೀಯುತರು, ಕಾರಣಾಂತರಗಳಿಂದ ಮನೆಯಿಂದ ಹೊರಗುಳಿದು, ಕಲಾರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದರು.

ಸಂಗೀತಾಭ್ಯಾಸ: ತಮ್ಮ ಜೀವನದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಘಳಿಗೆಯೂ ಸಂಗೀತಕ್ಕಾಗಿ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ ಮುಂಡೆಚ್ಚರು ತನ್ನ ಮೊದಲ ಸಂಗೀತಗುರುಗಳನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದು,

ಬೆಳ್ಳಾರೆಯ ಜಲತರಂಗ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ (ಸಂಗೀತ ಮಾಸ್ತರ್ ಎಂದೇ ಪ್ರಖ್ಯಾತರಾದ) ಶ್ರೀ ಬಿ. ರಘುನಾಥ ಭಟ್ಟರನ್ನು. ಬಹಳಷ್ಟು ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಮತ್ತು ವಿನಯದಿಂದ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿ, ಸೀನಿಯರ್ ಹಂತದ ಸಂಗೀತ ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ತೇರ್ಗಡೆಯಾದರು. ಅವರ ಅಳಿಯ ಐವರನಾಡು ಶ್ರೀ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರು ಹೇಳುವಂತೆ ತಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾನ್ ಪರೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಮೈಸೂರಿನ 'ಸಂಗೀತ ಕಲಾ ಶಾಲೆ'ಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತೀರ್ಣರಾದರು. ಮುಂದಕ್ಕೆ, ಸಂಗೀತ ರತ್ನ ಕಾಂಚನ ಶ್ರೀ ವೆಂಕಟ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಂ ಅಯ್ಯರ್ ಅವರ ಪರಿಚಯವಾಗಿ, ಕಾಂಚನಕ್ಕೆ ಪಯಣ ಬೆಳಸಿ, ಅಯ್ಯರ್‌ರ ಮೂಲಕ ತರಬೇತಿ ಪಡೆದು, ತಾವು ಕಲಿತ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಪಕ್ವತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಂಡರು. ೧೯೫೭ರಲ್ಲಿ ಕಛೇರಿಗೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದ ಶ್ರೀಯುತರು ಹಲವಾರು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದಿದೆ. ಚೆಂಬೈ ವೈದ್ಯನಾಥ ಭಾಗವತರಿಂದಲೂ ತರಬೇತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಲಹೆ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದದ್ದಿದೆ ಎಂಬುದಾಗಿ ಸ್ವತಹ ಮುಂಡೆಚ್ಚರೇ ಹೇಳಿದ್ದಿದೆ. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಬೇಗನೆ ಖ್ಯಾತಿಯ ಶಿಖರವನ್ನು ಏರಿದ್ದ ಅವರ ಸಂಗೀತ ಅಭಿಮಾನವನ್ನು ನನಗೆ ಬರೆದಿದ್ದ ಪತ್ರವೊಂದರ ವಾಕ್ಯದ ಮೂಲಕ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು–"ಬಂಧು ರಾಜಮಣಿ, ನಿನಗಿರುವ ಸಂಗೀತ ಅಭಿಮಾನದ ಕುರಿತು ನಾನು ಸಂತೋಷಗೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ನೀನು ಹಾಡುವ ಚಪಲತೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಿ ಎಂಬುದು ತುಂಬಾ ಸಂತೋಷದ ವಿಚಾರ. ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಒಂಟಿ ಜೀವನದಲ್ಲಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಇನ್ನಾವುದೇ ಜಂಜಡಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಾಗಲೀ ಮನಸ್ಸನ್ನು ತಣಿಸುವುದು ಸಂಗೀತ ಮಾತ್ರ. ನಮ್ಮಷ್ಟಕ್ಕೆ ನಾವು ಹಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಅದರಿಂದ ಒಂದು ರೀತಿಯ ತೃಪ್ತಿಯಿದೆ. ನಮ್ಮ ಹೆಸರಿನೊಂದಿಗೆ ಬರುವ ಪದವಿಗಳಿಂದ ನಾವು ಏನನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ನಿನಗೆ ಗೊತ್ತು.... ಇಂದು ಮೈಸೂರು ದಸರಾ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ, ಖ್ಯಾತ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ಬಾಲ ಮುರಳಿಕೃಷ್ಣ. ಎಂ. ಎಲ್. ವಸಂತಕುಮಾರಿ ಮೊದಲಾದವರ ಕಛೇರಿ ಇದೆ. ಸಂಗೀತ ಸುಧಾ ಸಾಗರದಲ್ಲಿ ಮಿಂದು ತೇಲಿ ಪುಳಕಿತನಾಗುವ ಸಂದರ್ಭ ನನಗೆ. ನಿನಗೂ ಬರಬಹುದಿತ್ತು. ಆದರೆ ಏನು ಮಾಡುವುದು?"

ಹಲವಾರು ವಿದ್ವಾಂಸರೊಂದಿಗೆ ದೊರೆಯಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿಗಳು ಯಾಕೋ ಏನೋ ಮುಂಡೆಚ್ಚರಿಗೆ ತಪ್ಪಿಹೋಯಿತು. ಆದರೆ ಇದುವೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ವರವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು. ಕಾಂಚನದಲ್ಲಿ ತರಬೇತಿ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಃ ವೆಂಕಟಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಂ ಅವರೇ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರಾಗಿದ್ದ 'ಶ್ರೀ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ನಾಟಕ ಸಭಾ'ದಲ್ಲಿ ದಾಮೋದರ ಮುಂಡೆಚ್ಚರು ಓರ್ವ ಗಾಯಕ ಕಲಾವಿದನಾಗಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಪದಾರ್ಪಣ ಮಾಡಿದರು ಸುಮಾರು ಒಂದು ವರ್ಷವಷ್ಟು ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ದುಡಿದ ಕಾಲವೇ ಅವರ ಗಾಯನದ ಮೊದಲ ಹಂತ· ಇಲ್ಲಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕ್ಷೇತ್ರ: ಬೆಳ್ಳಾರೆ ಸಮೀಪದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮನೆತನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದ ಪೆರುವಾಜೆ ಗ್ರಾಮದ ಮಠತಡ್ಕ (ಕಿನಿಲ) ಶ್ರೀ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ತಾಳ, ಲಯ, ಮಟ್ಟು ಇವುಗಳ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಪಡೆದು, ತಮ್ಮ ೨೮–೩೦ನೇ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹವ್ಯಾಸಿ ಕಲಾವಿದರಾಗಿ ವ್ಯವಸಾಯ ಆರಂಭಿಸಿದವರು ಶ್ರೀಯುತ ಮುಂಡೆಚ್ಚರು. ಸುಮಾರು ೧೯೫೩–೫೪ರಲ್ಲಿ ಬೆಳ್ಳಾರೆಯಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ 'ಗೆಳೆಯರ ಬಳಗ'ದಲ್ಲಿ ಮುಂಡೆಚ್ಚರೂ ಕೂಡ ಓರ್ವ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಸದಸ್ಯರಾಗಿದ್ದರು. ಪನ್ನೆ ಕಿಟ್ಟಣ್ಣರೈಗಳಿಂದ ಜೀವಂತಿಕೆಯನ್ನು ತಳೆದಿದ್ದ ಈ ಬಳಗ, ಸ್ಥಳೀಯ ಹಾಗೂ ಹೊರಗಿನ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಆಗಾಗ

ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲೇ ಸುಮಾರು ೧೯೫೮ರಲ್ಲಿ ಕಿಲ್ಲೆಯವರ ಮುಖಂಡತ್ವದಲ್ಲಿ ಬೆಳ್ಳಾರೆಯ ಜೋರ್ಜ್ ಹೈಸ್ಕೂಲಿನ ಸಹಾಯಾರ್ಥವಾಗಿ 'ಕರ್ಣಪರ್ವ' ಎಂಬ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೂಟವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಏರಿಕಳ ಈಶ್ವರಪ್ಪಯ್ಯ ಮೃದಂಗವಾದಕರಾಗಿಯೂ ಬಾಲಕೃಷ್ಣ ಕುಬಣೂರಾಯರೇ ಮೊದಲಾದವರು ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಾಗಿಯೂ ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದರು. ಹೀಗೆ ಹಲವಾರು ಊರ ಹಾಗೂ ಪರವೂರ ಕಲಾವಿದರಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿ, ಕಿಟ್ಟಣ್ಣ ರೈ ಮೊದಲಾದವರು ಹವ್ಯಾಸಿ ತಾಳ ಮದ್ದಳೆ ತಂಡ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಆಗಾಗ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು ಮತ್ತು ಕೂಟಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದರಿಂದೆಲ್ಲಾ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದ ಮುಂಡೆಚ್ಚರಿಗೆ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಸಕ್ತಿ ಹುಟ್ಟಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಇವರು ಪ್ರಥಮವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತರಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು. ಬನಾರಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ. ಭಾಗವತರಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಘಟನೆ ಬಹಳಷ್ಟು ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾಗಿದೆ. –"ಶ್ರೀ ಕೀರಿಕ್ಕಾಡು ವಿಷ್ಣು ಭಟ್ಟರ ಕರೆಯಂತೆ, ಅವರದ್ದಾದ ಬನಾರಿಯ ಶ್ರೀ ಗೋಪಾಲ ಕೃಷ್ಣ ಕಲಾ ಸಂಘದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನವೊಂದಕ್ಕೆ ಶ್ರೀ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ಜತೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ದಾಮೋದರ ಮುಂಡೆಚ್ಚರೂ ತೆರಳಿದ್ದರು. ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ಮೃದಂಗ ವಾದಕ–ರಾಗಿದ್ದು ಆ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಭಾಗವತರು ಬಾರದಿದ್ದ ಕಾರಣ ಕೀರಿಕ್ಕಾಡು ಮಾಸ್ತರರು ತಬ್ಬಿಬ್ಬಾಗಿದ್ದರು. 'ಮೃದಂಗಕ್ಕಾದರೂ ಏನಾದರೂ ಮಾಡೋಣ, ಭಾಗವತಿಕೆ ನೀವೇ ಮಾಡಿ' ಎಂದು ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದರು. ಅವರು ಮುಂಡೆಚ್ಚರನ್ನು ತೋರಿಸಿ 'ಇವರು ಪದ ಹೇಳಲಿ, ಆಗದಿದ್ದರೆ ಮತ್ತೆ ನೋಡೋಣ' ಎಂದು ಹೇಳಿ ಮುಂಡೆಚ್ಚರ ಕೈಗೆ ಜಾಗಟೆ ಕೊಡಿಸಿದರು. ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿದ್ದ ಕೀರಿಕ್ಕಾಡು ವಿಷ್ಣು ಭಟ್ಟರಿಗೆ ಮುಂಡೆಚ್ಚರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಬಹಳ ಮೆಚ್ಚಿಕೆಯಾಯಿತು. ತನ್ನ ಹೊಣೆ–ಯರಿತು ಸುಶ್ರಾವ್ಯವಾಗಿ, ಭಾವಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಭಾಗವತಿಕೆಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿದ ಮುಂಡೆಚ್ಚರ ಬೆನ್ನುತಟ್ಟಿ ಮಾಸ್ತರರು ತಮ್ಮ ತೃಪ್ತಿ ಸಂತಸಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿ. ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರಿಗೆ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಿದರು". ('ಸಾಧನೆ' ದಶಮಾನೋತ್ಸವದ ವಿಶೇಷಾಂಕ, ಶ್ರೀ ವಾಣಿ ಗಣೇಶ ಪ್ರಸಾದಿತ ಕಲಾವೃಂದ, ಬೆಳ್ಳಾರೆ)

ಕುಂಬಳೆ ಸಮೀಪದ ಕೋಟೆಕುಂಜ ಮಹಾಬಲ ನೋಂಡ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮೈಂದಪ್ಪ ರೈಗಳ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದ ಮುಂಡೆಚ್ಚರು ಮುಂದಕ್ಕೆ ಬಹಳಷ್ಟು ಬೇಗನೆ ಜನಮನ್ನಣೆ ಗಳಿಸಿದರು. ಮುಂಡೆಚ್ಚರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಕುರಿತಾಗಿ ಅವರ ಅತ್ಯಂತ ಸಮೀಪದ ಸ್ನೇಹಿತರಾದ ಪನ್ನೆ ಕಿಟ್ಟಣ್ಣ ರೈಗಳ ಅಭಿಪ್ರಾಯ–ದಂತೆ "ಭರತಾಗಮನ, ರಾಮಚಂದ್ರ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಪದ್ಯ–ಗಳನ್ನು ಮೈಂದಪ್ಪ ರೈಗಳು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಮುಂಡೆಚ್ಚರು ಹುಚ್ಚು-ಗಟ್ಟಿಸಿ ತನ್ನ ಮೃದುವಾದ ಸ್ವರವನ್ನು ಅಲೆ ಅಲೆಯಾಗಿ ಎಳೆದು ಸಭಿಕರನ್ನು ಭಾವುಕ–ರನ್ನಾಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು." ಸುಮಾರು ೧೯೭೩-೭೪ರಲ್ಲಿ ಬೆಳ್ಳಾರೆಯಲ್ಲಿ 'ಸತ್ಯಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ' ಎಂಬ ಕಥಾಭಾಗವನ್ನು ಮುಂಡೆಚ್ಚರು ಭಾಗವತರಾಗಿದ್ದ ಕರ್ನಾಟಕ ಮೇಳದವರು ಆಡಿ–ತೋರಿಸಿದ್ದರು. ನಮ್ಮ ಅಜ್ಜನನ್ನು ನೋಡುವ ಆಶೆಯಿಂದಲೂ ಅವರ ಹಾಡನ್ನು ಕೇಳುವ ಆತುರದಿಂದಲೂ, ಮುಂಬದಿಯಲ್ಲಿ ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಕೂತು ಆಟವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೆ.

ಆಗ ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗ ನಡೆಯಿತು–ನಕ್ಷತ್ರಕ ಸಾಲ ವಸೂಲಿಗಾಗಿ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನನ್ನು ನಿರ್ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯವಾಗಿ ನಡೆಸಿಕೊಂಡದ್ದು. ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನು ರೋಹಿತಾಶ್ವನನ್ನು ಮಾರುವ ಸ್ಥಿತಿ ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಅತ್ಯಂತ ಕರುಣಾಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹಾಡಿದಾಗ ಮುಂದಿನ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಕೂತಿದ್ದ ಅದೆಷ್ಟೋ ಮಂದಿ ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನೂ ಮೀರಿ. ನಕ್ಷತ್ರಕನಿಗೆ ಮತ್ತು ವೀರಬಾಹುಕನಿಗೆ ಸಭೆಯಿಂದಲೇ ಕಲ್ಲೆಸೆದದ್ದಿದೆ. ಇದೆಲ್ಲವೂ ಕೂಡಾ ಅವರ ಭಾವಪೂರ್ಣವಾದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರ: ದಿವಂಗತ ಕಿಲ್ಲೆಯವರು 'ಗೆಳೆಯರ ಬಳಗ'ವೆಂಬ ಹವ್ಯಾಸೀ ಕಲಾವಿದರೊಂದಿಗೆ ಕೆಲವೊಂದು ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಆಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಮಂಡೆಚ್ಚರೂ ಕೂಡಾ ಕಿಲ್ಲೆಯವರ ಕರೆಯಂತೆ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಬೆಳ್ಳಾರೆ ಬಳಗದವರು, ಅಲ್ಲಿನ ಹಿರಿಯ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಶಾಲೆಯ ಹಳೆ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಸಂಘದ ಸಹಾಯಾರ್ಥವಾಗಿ ಆಡಿದ ಕೆ.ವಿ. ಪುಟ್ಟಪ್ಪನವರ 'ರಕ್ತಾಕ್ಷಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಲಿಂಗಣ್ಣ ಮಂತ್ರಿಯ ಪಾತ್ರ ಮರೆಯುವಂತಹುದಲ್ಲ. ಮುಂದಕ್ಕೆ 'ಸಂಪೂರ್ಣ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ' ದ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ. 'ದೇವದಾಸಿ' ನಾಟಕದ ವಸಂತ ಶೇಖರ ಪಾತ್ರದಲ್ಲೂ ಮಿನುಗಿದವರು. ಹೀಗೆ ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಭಾವಪೂರ್ಣ ಅಭಿನಯ ನೀಡಿ ಓರ್ವ ನಟನಾಗಿಯೂ ರಂಗ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವಿಜೃಂಭಿಸಿದವರು. ಶ್ರೀಯುತ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ರಂಗಕ್ರಿಯೆಯ ಕುರಿತ ಪರಿಜ್ಞಾನ ಹಾಗೂ ಉತ್ತಮ ದಿಗ್ದರ್ಶಕರಾಗಿದ್ದರೆನ್ನುವುದು ಬಲ್ಲ ವಿಚಾರವೇ ಆಗಿದೆ.

ಅಂದು ಬೆಳ್ಳಾರೆಯಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ 'ಗೆಳೆಯರ ಬಳಗ' ಮತ್ತು ರಾ.ವಿ. ಯೋಜನೆಯ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಹಮ್ಮಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಮೂರು ದಿನಗಳ ದಸರಾ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಿಗೆ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಹಾಗೂ ಇತರ ಕಡೆಯ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದ ಹೆಸರಾಂತ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಯಲ್.ಯಸ್. ಶೇಷಗಿರಿ ರಾವ್, ಆನಂದ ರಾವ್ (ಕನ್ನಡ ಪ್ರೊಫೆಸರ್, ಸರಕಾರಿ ಕಾಲೇಜು, ಮಂಗಳೂರು) ರೋಯ್ಡೆಕಾರ್ (ಸರಕಾರಿ ತರಬೇತಿ ಕಾಲೇಜು, ಮಂಗಳೂರು) ಬಿ.ಯಂ. ಇದಿನಬ್ಬ, ಕಯ್ಯಾರ ಕಿಞ್ಞಣ್ಣ ರೈ ಮೊದಲಾದ ಗಣ್ಯರು ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಒಂದು ಸಲ ಕಾಂಚನ ವೆಂಕಟಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಂ ಅವರು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದರು. ಆಗಲೇ ಮಂಡೆಚ್ಚರಿಗೆ ಅವರ ಪರಿಚಯವಾಗಿ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಕಾಂಚನಕ್ಕೆ ಪ್ರಯಾಣ ಬೆಳೆಸಲು ಕಾರಣವಾಯಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಸುಮಾರು ಒಂದು ವರ್ಷದಷ್ಟು ಕಾಲ ಅಯ್ಯರ್ ಅವರೊಂದಿಗೆ ಪಳಗಿ ತಮ್ಮ ೨೫–೩೦ರ ವಯಸ್ಸಿನ ನಂತರ ವ್ಯವಸಾಯೀ ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತರಾಗಿ ಮುಂದುವರಿದರು. ಶ್ರೀ ಕಾಂದಿಲ್ಕಾರ್ ವೆಂಕಟರಾವ್ ಅವರ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ಕುತ್ಯಾಳ ಶ್ರೀ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಕೃಪಾಪೋಷಿತ ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟಕ ಸಭಾ, ಕೂಡ್ಲು ಇದರಲ್ಲಿ ರಂಗ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದ ಮಂಡೆಚ್ಚರು. ಶ್ರೀ ಇರಾಸೋಮನಾಥೇಶ್ವರ ಮೇಳ (೧೯೫೬–೫೭) ಕರ್ನಾಟಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟಕ ಸಭಾ (೧೯೬೦-೬೧, ೧೯೬೩) ರಾಜರಾಜೇಶ್ವರಿ ಮೇಳ (೧೯೬೪) ಕರ್ನಾಟಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟಕ ಸಭಾ (೧೯೬೫–೮೫)ಗಳಲ್ಲಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಭಾಗವತರಾಗಿ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದರು.

ಜೀವನ ಸಾರ: ನನ್ನ ಹಾಗು ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಸನಿಹದ ಸಂಬಂಧ ಕೇವಲ ಹನ್ನೆರಡು

ವರ್ಷಗಳದ್ದು. ಎಳವೆಯಿಂದಲೇ ಕಾರಣಾಂತರಗಳಿಂದ ಮನೆಯಿಂದ ಹೊರಗುಳಿದು, ರಕ್ತಸಂಬಂಧಿಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಸಂಸಾರದವರನ್ನು ಒತ್ತಾಯಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯಾದರೂ ತಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ದೂರಮಾಡಿ ವಿಶ್ವ ಕುಟುಂಬಿಯಾಗಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದವರು. ಸುಮಾರು ಎರಡು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಕಾಲ ಜತೆಯಾಗಿಯೇ ವಾಸಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ನಾವು ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕವಾಗಿ ವಾದ ವಿವಾದಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೆವು. ಕೆಲವೊಂದು ಸಲ ಘರ್ಷಣೆಗೆ ಎಡೆಗೊಡುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಸಂದರ್ಭ, ಮೊಮ್ಮಗನೆಂಬ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಕಪಾಳ ಮೋಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗಾಣುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ, ಇದೆಲ್ಲವೂ ಕ್ಷಣಿಕ ಭಾವೋದ್ವೇಗ ಮತ್ತು ಸಲುಗೆಯಿಂದಾಗುತ್ತಿತ್ತೇ ಹೊರತು ಸಿಟ್ಟಿನಿಂದಲ್ಲವೆಂಬುದು ಅವರ ನಂತರದ ನನ್ನೊಂದಿಗಿನ ವರ್ತನೆಯಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತಿತ್ತು. ಅತ್ಯಂತ ಭಾವುಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದ ಮುಂಡೆಚ್ಚರು ಹಲವೊಮ್ಮೆ ತನ್ನ ಸಂಸಾರದ ಯೋಗಕ್ಷೇಮದ ಕುರಿತಾಗಿ ಚಿಂತಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ನಮ್ಮ ತಾಯಿ ರಾಜಮ್ಮ, ಅಜ್ಜಿ ಸರಸ್ವತಿ ಅಮ್ಮ, ಮಾವ ಅಲಾಜೆ ನಾರಾಯಣ ರಾವ್ ಇವರನ್ನು ಕುರಿತ ತಮ್ಮ ಪ್ರೀತಿಯ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಕಣ್ಣೀರಿನ ಮೂಲಕ ಪದೇ ಪದೇ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ತಾನು ಒಬ್ಬಂಟಿಗನೆಂಬ ಗಾಢವಾದ ಚಿಂತೆ ಅವರನ್ನು ಕಾಡುತ್ತಿತ್ತು. ಕೈಕಾಲುಗಳು ಕ್ಷೀಣವಾಗಿ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದು ಸರಳದಂತೆ ಏನಾದರೂ ನೀನು ಏರ್ಪಾಡು ಮಾಡಬಹುದೆ? ಅನ್ನುವ ಅವರ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇಂದು ಕೂಡ ನನ್ನನ್ನು ಇರಿಯುತ್ತಿದೆ; ಆದರೂ ಕೂಡ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತ ದೊಡ್ಡವನೆಂಬ ಭಾವನೆಯಿಂದಲೆ ಜೀವನವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು.

ಎಳವೆಯಿಂದಲೇ ಸರಸ್ವತಿಯ ಆರಾಧಕರಾಗಿದ್ದ ಶ್ರೀಯುತರು ಬಹಳಷ್ಟು ಸುಂದರವಾಗಿದ್ದ ಮರದ ಮಂಟಪದಲ್ಲಿ ಆಸೀನಳಾಗಿದ್ದ ಶಾರದೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿದಿನ ಕಾಯಾ ವಾಚಾ ಮನಸಾ ಶುದ್ಧಿಯಿಂದ ಆರಾಧಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಆಳವಾದ ಸತತಾಭ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಶ್ರದ್ಧೆ ಇವುಗಳು ಇದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ ಸಿದ್ಧಿ ಸಾಧ್ಯವೆನ್ನುತ್ತಿದ್ದ ಅವರು, ಬಿಡುವು ಸಿಕ್ಕಾಗಲೆಲ್ಲ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ, ಲೌಕಿಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನೋಡುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ತನ್ನ ಮಿತ್ರರೊಂದಿಗೆ ಸಂಶಯ ನಿವಾರಣೆಗಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಮೂಲತಃ ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯಪರರಾದ ಮುಂಡೆಚ್ಚರು ಯಾವತ್ತೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ನಿರ್ಧಾರವನ್ನು ಕೊಡಲು ಹಿಂಜರಿಯುತ್ತಿದ್ದರು.

ಪ್ರಚಾರ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಅಂಟಿಕೊಳ್ಳದೆ ಕೇವಲ ಸಾಧನೆಯ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಮುನ್ನಡೆದ ಸಜ್ಜನಿಕೆಯ ಸಾಕಾರ ಮೂರ್ತಿ ಎನಿಸಿದ ಭಾಗವತರು ಎಂದಿಗೂ ಕೀರ್ತಿ ಮತ್ತು ಐಶ್ವರ್ಯ ಲಕ್ಷ್ಮಿಯನ್ನು ಬಯಸಿದವರಲ್ಲ. ತನ್ನ ವಯಸ್ಸು, ಸ್ಥಾನಮಾನದ ಕುರಿತಾಗಿ ಹೆಮ್ಮೆಪಡದೆ, ಮಕ್ಕಳೊಂದಿಗೆ ಮಗುವಾಗಿ, ಹಿರಿಯರೊಂದಿಗೆ ಕಿರಿಯವರಾಗಿ ವರ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರೊಂದಿಗೆ ಮಾತನಾಡುವುದಾಗಲಿ ಅವರ ಸತ್ಕಾರವಾಗಲಿ ಅದೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವ. ಎಲ್ಲರೊಂದಿಗೆ ಸಮಾನವಾಗಿ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾ, ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಪ್ರೀತಿಯ ಧಾರೆಯನ್ನೆ ಎರೆಯುತ್ತಿದ್ದವರು.

ಸದಾ ಮುಗುಳ್ನಗೆಯೊಂದಿಗೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನನ್ನು ತನ್ನ ಕೊರಡಿಗೆ ಬರಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಮುಂಡೆಚ್ಚರು ಕೊಡುಗೈ ದಾನಿಗಳೂ ಹೌದು. 'ದೇಹಿ' ಅನ್ನುವುದರ ಮೊದಲೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಅರಿತುಕೊಂಡು ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಅಥವಾ ವಸ್ತು ರೂಪ-

ದಲ್ಲಿ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. 'ಕರ್ಮಣ್ಯೇವಾಧಿಕಾರಸ್ತೇ ಮಾಫಲೇಶು ಕದಾಚನ' ಎನ್ನುವ ಗೀತ ಸೂಕ್ತಿಗೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿದ್ದವರು. ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಅರಿತು ಕೊಳ್ಳದೆಯೋ ಅಥವಾ ವೈರಾಗ್ಯ ಪರರಾಗಿಯೋ ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಬಹಳಷ್ಟು ತೊಂದರೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ನನ್ನ ಹಾಗೂ ಮುಂಡೆಚ್ಚರ ಕೊನೆಯ ಭೇಟಿ ದಿನಾಂಕ ೭–೧೧-೮೫ರಂದು ಬಿ.ಸಿ.ರೋಡಿನ ಅವರ ಕೊಠಡಿಯಲ್ಲಿ. ಬಂಟ್ವಾಳ ಯಸ್.ವಿ.ಎಸ್ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ನಾನು ಉಪನ್ಯಾಸಕನಾದಾಗಿನಿಂದ ಪ್ರತಿದಿನ ಸಂಜೆ ಅವರನ್ನು ಭೇಟಿ ಮಾಡಿ ಹಲವು ತಾಸುಗಳಷ್ಟು ಕಾಲ ಪೌರಾಣಿಕ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಚಾರಗಳ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿದ್ದೆವು. ಆದರೆ ಅಂದೇಕೋ ಶ್ರೀಯುತರು ಬಹಳಷ್ಟು ಮುಗ್ಧ ಹಾಗೂ ಅತ್ಯಂತ ಭಾವುಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಕಂಡು ಬಂದರು. ವ್ಯಕ್ತಿ-ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತಾಗಿ ನನ್ನೊಂದಿಗೆ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಸಿದ್ದ ಭಾಗವತರು, ಎಂದಿನಂತೆ ಹಾಲು, ಸಿಹಿ ಹಾಗೂ ಖಾರದ ತಿಂಡಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ತಮ್ಮ ಪ್ರಾರ್ಥನಾ ಕೊಠಡಿಗೆ ತೆರಳಿದರು. ಕೆಲವೇ ನಿಮಿಷಗಳಲ್ಲಿ ತೇವಯುಕ್ತವಾದ ಕಣ್ಣಿನೊಂದಿಗೆ ಹೊರಬಂದು ಶ್ರೀ ಗಂಧದ ಕೆತ್ತನೆಯಿಂದ ಬಹಳಷ್ಟು ಸುಂದರವಾದ ವೀಣಾ ಸರಸ್ವತಿಯ ಸಣ್ಣ ವಿಗ್ರಹವೊಂದನ್ನು ನನಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿ ಮನಸಾ ಹರಸಿದರು. ಪ್ರೀತಿಪೂರ್ವಕ ಹಾಗೂ ಗೌರವಯುಕ್ತವಾಗಿ ನಮಸ್ಕರಿಸಿ ಅವರಿಂದ ಬೀಳ್ಕೊಂಡ ನಾನು ಹೊರಬಂದಾಗ ಮತ್ತೆ ನನ್ನನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿ ಬಂದ ಮುಂಡೆಚ್ಚರ ಕೊನೆಯ ಮಾತು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಚಿರಸ್ಮರಣೀಯ: "ಮಗ, ನಿನ್ನನ್ನು ನಾನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೊಮ್ಮಗನೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದರೂ, ವ್ಯಾವಹಾರಿಕವಾಗಿ ಮಿತ್ರನೆಂದೆ ಸಲಹಿದ್ದೆ. ಇದರಿಂದ ನಿನಗೆ ದುಃಖವಾಗಿರಬಹುದು. ದಯವಿಟ್ಟು ದುಃಖಿಸಬೇಡ. ನೀನು ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ನನ್ನನ್ನು ಸಂಗೀತ ಗುರುವನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಆಶೆಪಟ್ಟಿದ್ದಿ. ಆದರೆ ನನ್ನ ಜಿಗುಟು ಸ್ವಭಾವವೂ ಅಥವಾ ಮಿಕ್ಕ ಕಾರಣಗಳೋ ನಿನ್ನನ್ನು ಶಿಷ್ಯನನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇನ್ನು ಮುಂದಕ್ಕಾದರೂ ನೀನು ಹಠತೊಟ್ಟು ಸಂಗೀತ ಕಲಿ. ಜತೆಗೇನೇ ೧೨-೧೩ ವರ್ಷ ವಯಸ್ಸಿನ ಮಗು ಸಂಗೀತ ಕಲಿಯುವಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಹೊತ್ತು ಸರಸ್ವತಿಯ ಸೇವೆಮಾಡು. ನಿನ್ನಂತೆಯೇ ಎಲ್ಲಾ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲೂ ಆ ಮಗುವನ್ನು ಗಮನಿಸು!" ಎಂದಿಷ್ಟು ಹೇಳಿ, ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿಯ "ಎತ್ತಣ ಮಾಮರ ಎತ್ತಣ ಕೋಗಿಲೆ ಎತ್ತಣಿಂದೆತ್ತ ಸಂಬಂಧವಯ್ಯ" ಎಂಬ ವಚನವನ್ನು ಅರ್ಥ ಹೇಳಿ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿರುವ ನನ್ನ ಸಹೋದರರ ಹಾಗೂ ಇಬ್ಬರು ಸಹೋದರಿಯರ ವಿಳಾಸವನ್ನು ನನ್ನಿಂದ ಪಡೆಕೊಂಡು ಮುಂಬಯಿಂದ ಹಿಂತಿರುಗಿದ ನಂತರ ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿ ಭೇಟಿಯಾಗುವಂತೆ ತಿಳಿಸಿದ್ದರು. ಆದರೆ ನನ್ನ ನೆಚ್ಚಿನ ಅಜ್ಜನವರ ಮಾತುಗಳು ಮಾತ್ರ ಅನುರಣಿಸುತ್ತಿವೆಯೇ ಹೊರತು ಅವರನ್ನು ಪುನಃ ಭೇಟಿಯಾಗುವ ಭಾಗ್ಯ ನನ್ನದಾಗಲಿಲ್ಲ. ೧೧-೧೧-೧೯೮೫ರಂದು ತಾನು ನುಡಿದಂತೆ ನಡೆದು ಎಲ್ಲರ ಮನ ತಣಿಸುತ್ತಾ ಇಹಲೋಕಕ್ಕೆ ಕೊನೆಯ ನಮಸ್ಕಾರ ಸಲ್ಲಿಸಿ, ತಾವು ಆರಾಧಿಸುವ ದಿವ್ಯ ಸರಸ್ವತಿಯ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದರು. ●

ಶ್ರೇಷ್ಠ ಭಾಗವತ ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚ

ವಿಜಯನಾಥ್ ಶೆಣೈ

'ನಿಜ ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬ ಬಯಸುವ ಸಾವು–ರಂಗದ ಮೇಲೆಯೇ. ತಾನು ನೆಚ್ಚಿಕೊಂಡ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿರತನಾಗಿದ್ದಾಗಲೇ ಕೊನೆಯುಸಿರೆಳೆಯಬೇಕೆಂಬುದು ಆತನ ಅಂತರಂಗದ ಆಸೆ' ಇದನ್ನು ಉದ್ಗರಿಸಿದವರು ಹಿಂದೀ ಚಿತ್ರರಂಗದ ನಟ_ನಿರ್ಮಾಪಕ ಶಶಿಕಪೂರ್. ಸಂದರ್ಭ ಮೂರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾವಿದ ಶಿರಿಯಾರ ಮಂಜು ನಾಯ್ಕರು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಕುಣಿಯುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಕುಸಿದು ಮಡಿದಾಗ. ಆಗ 'ಉತ್ಸವ್' ಚಿತ್ರೀಕರಣಕ್ಕಾಗಿ ಶಶಿಕಪೂರ್ ಮಣಿಪಾಲದಲ್ಲಿದ್ದರು.

ರಂಗದಲ್ಲಿ ಶಿರಿಯಾರ ಮಂಜುನಾಯ್ಕರ ಸಾವು ಜನಮನದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಹಸಿರಾಗಿರುವಾಗಲೇ ಈ ಸಲದ ದೀಪಾವಳಿಯ ಅರುಣೋದಯದಲ್ಲಿ ಮುಂಬೈಯಿಂದ ಬರಸಿಡಿಲಿನಂತೆ ಎರಗಿದ ವಾರ್ತೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತ ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಆಕಸ್ಮಿಕ ಮರಣ. ರಂಗದಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಿರುವಾಗಲೆ ಎದೆನೋವನ್ನು ತಾಳಲಾರದೆ ಶುಶ್ರೂಷೆಗೆ ತೆರಳುತ್ತಿರುವಾಗ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಹೊಂದಿದ ಮರಣ ಶಿರಿಯಾರ ಮಂಜುನಾಯ್ಕರ ಕೊನೆಗಳಿಗೆಯನ್ನು ನೆನಪಿಸುವಂತಹುದು. ಮಂಜುನಾಯ್ಕ ಹಾಗೂ ಮಂಡೆಚ್ಚ–ಇಬ್ಬರ ಮರಣವೂ ಮಳೆಗಾಲದ ಕೊನೆಯ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ–ಅಕ್ಟೋಬರ ಅಂತ್ಯ, ನವಂಬರ ಆದಿಭಾಗದಲ್ಲಿ.

ನಿಡ್ಕ್ಮರು ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಅಭ್ಯಸಿಸಿದ್ದು ಕರ್ನಾಟಕೀ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು, ಜನಮನವನ್ನು ನೇರ ಮುಟ್ಟಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತಿಕೆಯನ್ನು. ಮರದಡ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ ಮತ್ತು ಕುದ್ರೆಕೋಡ್ಲು ರಾಮಭಟ್ಟರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ತಾಳ ಸ್ವರೂಪ,ರಾಗಪ್ರಸಾರ ಮೊದಲಾದುವನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ತಮ್ಮ ೨೦ರ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇರಾ ಸೋಮನಾಥೇಶ್ವರ ಮೇಳವನ್ನು ಸೇರಿದರು. ಶ್ರೀ ಕೊರಗಪ್ಪ ಶೆಟ್ಟರ ನೇತೃತ್ವದ ಈ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಆರು ತಿರುಗಾಟ ನಡೆಸಿದ ಬಳಿಕ ಶ್ರೀ ಶೆಟ್ಟರೇ ತೊಡಗಿದ ಕರ್ನಾಟಕ ಮೇಳವನ್ನು ಸೇರಿ ಅಲ್ಲಿಂದ ಕೊನೆಯವರೆಗೆ ಈ ಮೇಳದಲ್ಲೆ ದುಡಿದರು. ಇರಾ ಹಾಗೂ ಕರ್ನಾಟಕ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಪ್ರಥಮ ಸ್ಥಾನದ ಭಾಗವತರಾಗಿಯೇ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಕರ್ನಾಟಕ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಜತೆ ತಿರುಗಾಟ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ದಿನೇಶ ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯರಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ನೀಡಿದವರು.

ಉಚ್ಚ ಶ್ರೇಣಿಯ ವೇಷಧಾರಿಗಳಾದ ವೀರಭದ್ರ ನಾಯಕ್, ಬಣ್ಣದ ಕುಟ್ಟಪ್ಪ, ಬೋಳಾರ ನಾರಾಯಣ ಶೆಟ್ಟಿ, ಅಳಿಕೆ ರಾಮಯ್ಯ ರೈ ಮೊದಲಾದವರ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಥ ಭಾಗವತಿಕೆ ನಡೆಸಿದ ಹಿರಿಮೆ ಮಂಡೆಚ್ಚರದು. ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದಲ್ಲಿ ತುಳು ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಧಾಟಿ ಎಷ್ಟು ಕಾರಣವಾಯಿತೋ ರಂಗದಲ್ಲಿನ ಅವರ ಅಪಾರ ಅನುಭವ, ರಂಗತಂತ್ರಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇನ್ನಷ್ಟು ನೆರವಾದುವು. ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದಲ್ಲೇ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರಯೋಗಗಳೆಂಬಂತೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಮೇಳ, ಮಂಗಳೂರು ಮೈದಾನಿನಲ್ಲಿ ಥಿಯೇಟರನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ರಂಗುರಂಗಿನ ದೃಶ್ಯಾವಳಿಯ ಜೋಡಣೆಯನ್ನು

ಬಳಸಿ (ವಿಟ್ಲ. ಬಾಬುರಾಯರ ಸೀನು ಸಿನೇರಿಗಳಿಂದ) ಸಂಯೋಜಿಸುತ್ತಿದ್ದ 'ಪಂಚವಲ್ಲಭೆ', 'ವೀರ ಮಾರುತಿ', 'ಶ್ರೀ 'ರಾಮ ಲೀಲೆ' ಮೊದಲಾದ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಸೂತ್ರಧಾರನಾಗಿ ದುಡಿದ ಹಾಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಒಂದೇ ಪ್ರಯೋಗದ ಶತದಿನೋತ್ಸವವನ್ನು ಆಚರಿಸಿದ ಹಿರಿಮೆ ಕೂಡ ಮಂದೆಚ್ಚರದು.

ದ. ಕ. ಜಿಲ್ಲೆಯ ಬೇರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ಬಯಲಾಟ ಮೇಳಗಳು ಈ ವರ್ಷದ ತಿರುಗಾಟಕ್ಕಾಗಿ ಅಣಿಯಾಗುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ರಂಗದ ಸಿದ್ಧ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಸಂಭವಿಸಿದ ಆಕಸ್ಮಿಕ ಮರಣ ಎಲ್ಲಾ ಕಲಾವಿದರನ್ನು, ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳನ್ನು ಶೋಕಕ್ಕೆ ಗುರಿಮಾಡಿದೆ.

ಶ್ರೀ ಮುಂಡೆಚ್ಚರಿಂದ ನನಗಾದ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಅನುಭವ

ಪದ್ಯಾಣ ಶಂಕರ ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಿಮ್ಮೇಳವಾದ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆ ಬಾರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ನಾನು ಪ್ರಥಮತಃ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದುದು ನನ್ನ ಅಣ್ಣನವರಾದ ಶ್ರೀ ತಿರುಮಲೇಶ್ವರ ಭಟ್ಟರಿಂದ. ನಮ್ಮ ಮನೆತನಕ್ಕೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತಿಕೆ ಮತ್ತು ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಪರಂಪರೆ ಇದೆ. ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯು ವಿಕಸಿತವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಸಹಜವಾದ ಪ್ರತಿಭೆ ಸಾಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸವು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮದ್ದಳೆಗಾರರಾದ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ಬಲ್ಲಾಳರಿಂದ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆಯ ವಾದನ ಕಲೆಯ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಪಡೆದೆ. ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಪಡೆದರೂ ಅದರ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಅನುಭವವು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿದೆ. ಉಪ್ಪಳ ಐಲಪದವಿನಲ್ಲಿ ಆ ದಿನ 'ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ–ನರಕಾಸುರ ವಧೆ' ಪ್ರಸಂಗದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನ-ವಿತ್ತು. ಭಾಗವತರು ಶ್ರೀ ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರು. ನನ್ನ ಗುರುಗಳಾದ ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ಬಲ್ಲಾಳರೇ ಹಿಮ್ಮೇಳವಾದಕರಾಗಿದ್ದರು. ಅವರು ಮದ್ದಳೆ ಬಾರಿಸಲು ನನ್ನನ್ನು ಒತ್ತಾಯಿಸಿ ಕುಳ್ಳಿರಿಸಿದರು. ಶ್ರೀ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಪದಕ್ಕೆ ಮದ್ದಳೆ ಬಾರಿಸಲು ನನಗೆ ಅಳುಕುಂಟಾಯಿತು. ಸಭೆಯು ಬೃಹತ್ತಾದುದು. ಬಲ್ಲಾಳರೇ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಸಿದರು. ಅವರು ನಗುಮೊಗದಿಂದ ಮದ್ದಳೆ ಬರಿಸಲು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿದರು. ಅವರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವು ನನ್ನ ಅಳುಕನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿ ಮದ್ದಳೆ ಬಾರಿಸಲು ಧೈರ್ಯವನ್ನು ನೀಡಿತು. ಅವರು ಪದ ಹೇಳುತ್ತಾ ನಡುನಡುವೆ ಹಸನ್ಮುಖರಾಗಿ ನನ್ನನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದುದೇ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಕವಾಗಿತ್ತು. ಉತ್ಸಾಹದಾಯಕವಾಗಿತ್ತು. ಅನಂತರ ಶ್ರೀಮಾನ್ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಭಾಗವತಿಕೆ ಮಾಡುವ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಆಟ, ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಮದ್ದಳೆಗೆ ಯಾರಾಗಬಹುದೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬಂದಾಗ ಬಲ್ಲಾಳರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ನನ್ನನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಒಂದು ವರುಷ ಅವರೊಂದಿಗೆ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ತಿರುಗಾಟ ಮಾಡುವ ಅವಕಾಶವೂ ದೊರಕಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ನನ್ನ ಕಲಾನುಭವವು ತಿದ್ದಿ ಬೆಳೆಯಲು ತುಂಬಾ ಅನುಕೂಲವಾಯಿತು.

ಶ್ರೀ ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಲು ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಏರಿದವರಾದರೂ ನಿರಹಂಕಾರಿಗಳು. ಮೇಳದ ಎಲ್ಲಾ ಕಲಾವಿದರೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆತು ಬಾಳುವವರು. ವೇಷಧಾರಿ-ಗಳ ಕುಣಿತದ ಲಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ತಾಳ ಕೊಟ್ಟು ಪದ ಹೇಳುವವರು. ಸಮಯ, ಸಂದರ್ಭ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ರಾಗ, ತಾಳ, ಲಯವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದು ಅವರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಇದು ಅವರಿಗೇ ಮೀಸಲಾಗಿತ್ತು.

ಶ್ರೀಯುತರು ತುಂಬಾ ಉದಾರಿಗಳು. ಅವರು ಸಂಪಾದಿಸಿದ್ದನ್ನು ಖರ್ಚು ಕಳೆದು ಉಳಿಸುವ ಮನೋಭಾವವಿರುತ್ತಿದ್ದರೆ ಅದು ಎಷ್ಟೋ ಆಗುತ್ತಿತ್ತು. ತಮ್ಮ ಸಹವರ್ತಿಗಳನ್ನು ಕಾಫಿ, ಊಟ ಉಪಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವರ ಸಹಜ ಸ್ವಭಾವವಾಗಿತ್ತು.

ಅವರ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸದೇ ಇದ್ದರೆ ಅವರಿಗೆ ತುಂಬಾ ಬೇಸರವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಒಮ್ಮೆ ಅವರು ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಚಾ ತರಿಸಿದರು. ಒಂದನ್ನು ತೆಗೆದು ನನಗೆ ಕೊಟ್ಟರು. 'ನನಗೆ ಈಗ ಬೇಡ ಭಾಗವತರೇ' ಎಂದು ಹೇಳಿದೆ. ಆಗ ಅವರು ಒಂದು ಗ್ಲಾಸನ್ನು ಯಾರಿಗೋ ಹತ್ತಿರದವರಿಗೆ ಕೊಟ್ಟು ಮತ್ತೊಂದನ್ನು ತಾವು ಕುಡಿಯದೆ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಕೆಳಕ್ಕೆ ಚೆಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟರು. ನಾನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳದಿದ್ದುದರಿಂದ ಅವರು ಬೇಸರ ಪಟ್ಟರೆಂದು ನನಗೆ ಬಹಳಷ್ಟು ವ್ಯಥೆಯಾಯಿತು.

ಶ್ರೀಮಾನ್ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ವಿದ್ವಾಂಸರಾಗಿದ್ದರೂ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಹಿತ ಮಿತವಾಗಿಯೇ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಆಟ ಆಡಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಗತ್ಯವಾದಷ್ಟೇ ರಾಗವನ್ನು ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚು ರಾಗಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ತಮ್ಮ ಪದವನ್ನು ಮೆರೆಸುವುದರಲ್ಲಿಯೇ ದೃಷ್ಟಿ ಇಡದೆ, ವೇಷದ ನೃತ್ಯ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಚಂದವಾಗುವಂತೆ ಸಹಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಡೀ ಆಟವು ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸುಂದರವಾಗುವುದರ ಕಡೆಗೆ ತಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ದುಃಖ ರಸದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ತಾವೇ ಅನುಭವಿಸಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರು ಸ್ವತಃ ಭಾವ ಜೀವಿಗಳಾಗಿದ್ದರು.

ಮುಂಬಯಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಮ್ಮೇಳನಕ್ಕೆ ಹೋದವರು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪದಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೇ ಹೃದಯಾಘಾತದಿಂದ ನಿಧನರಾದರು. ಅವರ ಕಣ್ಮರೆಯು ಯಕ್ಷಗಾನ ಲೋಕಕ್ಕೆ ತುಂಬಲಾರದ ನಷ್ಟ. ಅವರ ಸಂಸ್ಮರಣೆಯು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ದಾರಿ ದೀಪವಾಗಲಿ ಎಂದು ನನ್ನ ಹಾರೈಕೆ. ●

ಭಾಗ ೨ : ಕಲೆ



ನಿಟ್ಟೆ ಶ್ರೀ ಭಾಸ್ಕರ ಶೆಟ್ಟರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನ್ಯಾಯಾಲಯದ ಮಾಜಿ ನ್ಯಾಯಾಧೀಶರೂ,
ಲೋಕಸಭಾಧ್ಯಕ್ಷರೂ ಆಗಿದ್ದ ದಿ. ಕೆ. ಎಸ್. ಹೆಗ್ಡೆಯವರಿಂದ ಸನ್ಮಾನ

ತೆಂಕಮಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನ ದೃಶ್ಯ ಪ್ರಯೋಗದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆ

ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ

ಕಾಲಧರ್ಮದ ಪ್ರಕಾರ ಮಾನವನ ಇತರ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಂತೆ ಭಾಷೆಯ ಶಬ್ದಗಳೂ, ಅರ್ಥಗಳೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಳ್ಳುವುದು ಸ್ವಭಾವವಷ್ಟೆ. ಇದನ್ನಲ್ಲವೇ 'ರೂಢಿ' ಎಂದು ಹೇಳು-ವುದು? ಯಕ್ಷಗಾನ ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ಅದರ ಮೂಲಾರ್ಥವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೊಸರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಇದರ ದೃಶ್ಯ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನೂ, ಶ್ರವ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ತಾಳಮದ್ದಲೆಯನ್ನೂ, ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನೂ, ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನೂ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಒಂದೇ ಹೆಸರಿನಿಂದ ವ್ಯವಹರಿಸುವುದು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಷಯಕವಾದ ಲೇಖನಗಳು ಬರಲಾರಂಭಿಸಿದ ಮೇಲೆಯೇ ಈ ರೂಢಿಯು ಮೊದಲಾಯಿತು. ಹಿಂದಕ್ಕೆ ದೃಶ್ಯಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಆಟ, ದಶಾವತಾರ ಎಂದೂ ದೃಶ್ಯವಿರಹಿತ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ತಾಳಮದ್ದಲೆಯೆಂದೂ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಭಾಗವತಿಕೆ, ಪ್ರಸಂಗ ಹೇಳುವಿಕೆ ಎಂದೂ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹಳ್ಳಿಯ ಜನರು ಈಗಲೂ ದೃಶ್ಯಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ದಶಾವತಾರ ಆಟವೆಂದೇ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆಟವೆಂದು ಮಾತ್ರ ಈಗಲೂ ಕರೆಯುವುದುಂಟು – ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಇತರ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ. ಈ ದೃಶ್ಯ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಭಾಗವತರ ಆಟ, ದೊಡ್ಡ ಆಟ, ಮೇಳದ ಆಟ, ಪ್ರಸಂಗದ ಆಟ ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಬೆಂಗಳೂರು ಪ್ರಾಂತದಲ್ಲಿ 'ಕೇಳಿಕೆ'-ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರಂತೆ. ಕೇಳಿಕೆಯೆಂದರೂ ಆಟವೇ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅವಾಂತರ ಭೇದಗಳೆಂದೂ ಹೇಳಬಹುದಾದ, ನಮ್ಮ ದಕ್ಷಿಣದೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾದ ನರ್ತನ ಪ್ರಧಾನವಾದ ದೃಶ್ಯಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಸರ್ವತ್ರ 'ಕೂತ್ತು', 'ನಲಿಕೆ', 'ತುಳ್ಳಲ್', 'ಕೇಳಿ', 'ಕಳಿ', 'ಕ್ರೀಡೆ' ಎಂಬ ಪರ್ಯಾಯ ನಾಮಗಳೇ ಇರುವುದಷ್ಟೇ. ಬೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಬೊಂಬೆಯಾಟ. ಅಂತೆಯೇ ಡೊಂಬರಾಟ, ಕೋಲಾಟ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಮಾತು, ಗೀತ, ವಾದ್ಯ, ನೃತ್ಯ, ಅಭಿನಯ, ಕಥೆ – ಇವೆಲ್ಲ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುವ ಇಂತಹ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನಾಂಗವಾಗಿರುವುದು ಕುಣಿತವಾದ್ದರಿಂದ ಆಟಗಳೆಂದು ಇವುಗಳಿಗೆ ಹೆಸರು. ಯಕ್ಷಗಾನ ದೃಶ್ಯಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿರುವುದು ಕುಣಿತಕ್ಕೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಮಹನೀಯರು ಇದೊಂದು ವಿಶೇಷವಾದ ಗಾನಪದ್ಧತಿಯೆಂಬುದರಿಂದ ಈ ಹೆಸರು ಬಂದಿ-ತೆಂದೂ, ಗಂಧರ್ವಗಾನಕ್ಕಿಂತ ಇದು ಭಿನ್ನವಾದ ದೇಶೀ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂದೂ, ಇದು ಗಾಂಧಾರ ಗ್ರಾಮಸಂಭೂತವೆಂದೂ ಮುಂತಾಗಿ ಊಹಿಸುವುದು ಸಮಂಜಸವಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂದು ಮೂಲತಃ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಆ ಗೀತ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ, ಕರ್ಣಾರ್ಜುನ ಯಕ್ಷ-ಗಾನ, ಕಂಸವಧೆ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಪಂಚವಟೀ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಚಂದನೆಯ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಕೊರವಂಜಿ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಕೃಷ್ಣವಿಲಾಸ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ಹೆಸರಿರುವುದೂ ಕವಿಗಳು ಸಹ 'ಇಂತೆಂಬ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ರಚಿಸಿದೆನು', 'ಇಂತಹ ಪುರಾಣದ ಕಥೆಯನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನವಾಗಿ ರಚಿಸಿದೆನು', 'ನನ್ನೀ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿರುವ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ತಿದ್ದಿ ಪಠಿಸುವುದು

'ಯಕ್ಷಗಾನ ಬರೆವುದಕ್ಕೆ ಶುಭಮಸ್ತು', 'ಇಂತಹ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಮಂಗಳಮಹಾ'– ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂದೇ ಹೇಳಿರುವುದು ಪ್ರಬಂಧ ನಿಷ್ಠವಾದ ಹೆಸರೇ ಇದು ಎಂಬುದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತದೆ. 'ಗಾನ' ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಹಾಡುವಿಕೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿರುವಂತೆ, ಹಾಡಲ್ಪಡುವ ಗೀತ ಪ್ರಬಂಧ ಎಂಬ ಅರ್ಥವೂ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದು. ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರಾದಿ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. 'ಗೀತಂ ಗಾನಮಿಭೇ ಸಮೇ' ಎಂದು ನಾಮಲಿಂಗಾನುಶಾಸನದಲ್ಲಿ ಅಮರಸಿಂಹನೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹಾಡು ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ಹಾಡಲ್ಪಡುವ ಗೀತ ಇವೆರಡು ಅರ್ಥಗಳು ಇರುವ ಹಾಗೆಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಸಹ ಗಾನಕ್ರಿಯೆಗೂ ಗೀತಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೂ ಗಾನವೆಂಬ ಒಂದೇ ಹೆಸರು ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮತ್ತು ಚಿರಪ್ರೌಢ. ಆ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಲಾಕ್ಷಣಿಕವಾಗಿ ಬಂದ ಹೆಸರು ಅದಲ್ಲ; ವಾಕ್ಯಾರ್ಥವೇ ಹಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ಗಾಣ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಹಾಡುಗಾರ ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿರುವುದು ಗಾಯನ ಎಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಬ್ದದ ಅಪಭ್ರಂಶ ರೂಪ. ಹಾಡು ಅಥವಾ ಗೀತ ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅದು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುವಂತಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವುದು. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಗಾಯನ ಎಂದರೇ ಹಾಡುಗಾರ ಎಂದರ್ಥ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಗಾನವೆಂಬ ಪದವು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂದರೆ ಇದೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪದ್ಧತಿ ಎಂಬ ಭ್ರಾಂತಿಗೆ ಎಡೆಯಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಎಂಬ ಸಮಸ್ತ ಪದವು ಶುದ್ಧ ಸಂಸ್ಕೃತದ ರೂಪ. ಅಲ್ಲಿ ಗಾನಕ್ಕೆ ಹಾಡುಗಾರ ಎಂಬ ಅರ್ಥವಲ್ಲ: ಅದರ ಪೂರ್ವಪದವಾದ ಯಕ್ಷಶಬ್ದವು ಇದೊಂದು ಪ್ರಬಂಧ ವಿಶೇಷ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಂದು ಸೇರಿದುದು. ಪ್ರಕೃತ ಅದರ ವಿವೇಚನೆಯು ಉದ್ದಿಷ್ಟ ವಿಷಯವಲ್ಲ. ಯಥಾವಕಾಶ ಅದನ್ನು ಅನ್ಯತ್ರ ವಿಮರ್ಶಿಸೋಣ.

ಪ್ರಸ್ತುತ, ಆಟವೆಂದು ಹೆಸರಾದ ಈ ದೃಶ್ಯಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸ್ಥೂಲಮಾನದಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಈ ಲೇಖನದ ಉದ್ದೇಶ.

ಗೀತವಾದ್ಯಗಳು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ನೃತ್ಯದ ಒಡಹುಟ್ಟುಗಳು. ಕೇವಲ ಹರ್ಷೋತ್ಸಾಹಗಳ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಅವುಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಇವು ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದವು. ಮಕ್ಕಳು ಸಂತೋಷ ಬಂದಾಗ ಆಹಾ ಆ ಎನ್ನುತ್ತಾ ಕೈಕಟ್ಟಿ ಹಾರಾಡುವುದು ಸ್ವಭಾವವಲ್ಲವೇ? ಮಕ್ಕಳ ಆ ಮಾನವರ ಸಹಜ ಪ್ರಕೃತಿಯೇ ಪ್ರೌಢವಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಪಡೆದು ಅಂತರಂಗದ ಹರ್ಷೋತ್ಸಾಹಗಳನ್ನು ಬಹಿರಂಗವಾಗಿ ಪ್ರಕಾಶಪಡಿಸುವ ಕಲೆಯಾಗಿ ರೂಪಿತವಾಯಿತು. ಇದಕ್ಕೆಯೆ ಸಂಗೀತವೆಂದು ಹೆಸರು. "ಗೀತಂ ವಾದ್ಯಂ ಚ ನೃತ್ತಂ ಚ ತ್ರಯಂ ಸಂಗೀತಮುಚ್ಯತೇ" ಎಂದಿದ್ದಾರೆ ನಮ್ಮ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು. ಮೂಲತಃ ಇವು ಸಂಗತವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದಲೇ ಸಂಗೀತವೆಂಬ ವ್ಯವಹಾರವಿದ್ದುದಾದರೂ ಅರ್ವಾಚೀನ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯವಿರಹಿತವಾದ ಗೀತವಾದ್ಯಗೋಷ್ಠಿ ಎಂಬಷ್ಟಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಗೀತದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯು ಪರಿಮಿತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ನೃತ್ಯವು ಗೀತವಾದ್ಯಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಎಂದೂ ಬಿಟ್ಟಿಲ್ಲ; ಬಿಡಲಾರದು. ಬಿಟ್ಟರೆ ಅದರ ಅಂದಗೆಡುವುದು. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದುದು ದೃಶ್ಯವಾದ ನೃತ್ಯವೇ, ಶ್ರವ್ಯವಾದ ಗೀತ ವಾದ್ಯಗಳು ಅದಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾದ ಅಂಗಗಳು. ಹರ್ಷೇತರ ಭಾವಗಳು ಸಂಗೀತದ ಮೂಲವಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಗೀತಾರ್ಥದ

ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ ರಂಜನೆಗಾಗಿ ಗೀತವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಅದು ಆಶ್ರಯಿಸುವುದು. ನೃತ್ತದ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಲಕ್ಷಣವು ಅದುವೇ:-

"ಅತ್ರೋಚ್ಯತೇ ನ ಖಲ್ವರ್ಥಂ ನೃತ್ತಂ ಕಿಂಚಿದಪೇಕ್ಷ್ಯತೇ।
ಕಿಂತು ಶೋಭಾಂಜನಯತೀತ್ಯತೋ ನೃತ್ತಮಿದಂ ಸ್ಮೃತಮ್"॥
"ಪ್ರಾಯೇಣ ಸರ್ವಲೋಕಸ್ಯ ನೃತ್ತಮಿಷ್ಟಂ ಸ್ವಭಾವತಃ।
ಮಾಂಗಲ್ಯಮಿತಿ ಕೃತ್ವಾ ಚ ನೃತ್ತಮೇತತ್ ಪ್ರಕೀರ್ತಿತಮ್" ॥
"ನ ಗೀತಾರ್ಥಕ ಸಂಬಂಧೋ ನ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಸ್ಯ ಭಾವಕಮ್ ।
ವಿನೋದ ಕರಣಂ ಚೈವ ನೃತ್ತಮೇತತ್ ಪ್ರಕೀರ್ತಿತಮ್" ॥ (ಭ.ನಾ.ಶಾ)
"ಗಾತ್ರ ವಿಕ್ಷೇಪ ಮಾತ್ರಂತು ಸರ್ವಾಭಿನಯ ವರ್ಜಿತಮ್ ।
ಆಂಗಿಕೋಕ್ತ ಪ್ರಕಾರೇಣ ನೃತ್ತಂ ನೃತ್ತವಿದೋ ವಿದುಃ" ॥ (ಸಂ.ರ.)

ಹೀಗೆ ಕೇವಲ ವಿನೋದಕರವಾದ ಈ ನೃತ್ತಕ್ಕೆ ಶಿರೋ ನೇತ್ರಮುಖಹಸ್ತಾದಿ ಅಂಗಾಭಿನಯ ವಿಶೇಷಗಳು ಸೇರಿದರೆ ಮಾತ್ರ ನಾನಾ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಂಜನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಅದುಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಸ್ವೇದ ರೋಮಾಂಚ ಮುಖರಾಗಾದಿ ಸಾತ್ತ್ವಿಕಾಭಿನಯಗಳಿಂದೊಡಗೂಡಿದರೆ ಅದು ನೃತ್ಯವೆಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ನೃತ್ಯವು ಗೀತಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಉಳ್ಳದ್ದು. ಗೀತೋಕ್ತಭಾವಗಳನ್ನು ದೃಶ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಕಾಶಪಡಿಸುವ ಉದ್ದೇಶ ಉಳ್ಳದ್ದು.

"ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯೈರ್ಶ್ರೇವಂ ಭಾವಾನೇವ ವ್ಯನಕ್ತಿಯತ್।
ತನ್ ನೃತ್ಯ ...."(ಸಂ. ರ.)

ಇದಕ್ಕೆ ನರ್ತನವೆಂದೂ ರೂಢಿಯ ಹೆಸರಿದೆ.

ಇನ್ನು ಪುರಾಣೇತಿಹಾಸದ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಆ ಕಥಾಗತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವ ವೇಷಭೂಷಣಾದಿ ಆಹಾರ್ಯಗಳಿಂದ ಅಲಂಕರಿಸಿಕೊಂಡು, ಆಯಾ ಪಾತ್ರ-ಗಳನ್ನು ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ಆರೋಪಿಸಿಕೊಂಡು ಮಾತು, ಗೀತ, ನೃತ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ ರಸ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ನಟಿಸುವುದು ನಾಟ್ಯವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದು. ಭೂತಕಾಲದ ಇತಿ-ಹಾಸವನ್ನು, ವರ್ತಮಾನಕಾಲದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯವಾಗಿಯೂ, ಶ್ರವ್ಯವಾಗಿಯೂ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸು-ವುದೇ ನಾಟ್ಯ. ಈ ಪ್ರಕಾರ ನೃತ್ತ, ನಾಟ್ಯಗಳಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣವಿದೆ.

ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಲಕ್ಷಣಕಾರರಿಗೆಲ್ಲ ಮೂಲಾಧಾರಭೂತವಾದ ಪ್ರಾಚೀನ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥವು ಭರತಮುನಿ ಪ್ರಣೀತವೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ. ಅದ-ರಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಿರುವಂತೆ ದೃಶ್ಯ ಶ್ರವ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿರುವ ನಾಟ್ಯಪ್ರಯೋಗವು ವಾಚಿಕ, ಆಂಗಿಕ, ಸಾತ್ತ್ವಿಕ ಮತ್ತು ಆಹಾರ್ಯವೆಂಬ ಚತುರ್ವಿಧ ಅಭಿನಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದು. ವಾಚಿಕ-ದಲ್ಲಿ ಗೀತ, ಪಾಠ್ಯ (ಹಾಡು, ಮಾತು)ಗಳೂ, ಆಂಗಿಕದಲ್ಲಿ ನೃತ್ತಾಭಿನಯಗಳೂ, ಸಾತ್ತ್ವಿಕದಲ್ಲಿ ಸ್ವೇದ, ರೋಮಾಂಚ, ಅಶ್ರು, ಮುಖರಾಗಾದಿಗಳೂ, ಆಹಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ವೇಷಭೂಷಣ ಕ್ರಿಯಾದಿ ನೇಪಥ್ಯ ವಿಧಾನಗಳೂ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿವೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಉತ್ತರಕಾಲದ-ಕಾವ್ಯ, ಗಾನ, ನರ್ತನ ಭಾಗಗಳಿಗೆ ಒಂದೊಂದಕ್ಕೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಅನೇಕ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿವೆ. ಬೃಹದ್ದೇಶಿ, ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ, ಅಭಿನಯದರ್ಪಣ, ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ,ದಶರೂಪಕ ಇತ್ಯಾದಿ. ಆಯಾ ಕಾಲದ ಲಕ್ಷ್ಯಮಾರ್ಗಾನುಸಾರವಾಗಿ ರಚಿತವಾದ

ಈ ಪ್ರಾಚೀನ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತವಾದುದಕ್ಕಿಂತ ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಾ ಬಂದಿರುವುದೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ದೇಶಕಾಲ ಧರ್ಮಾನುಗುಣವಾಗಿ ಈ ರೀತಿ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದುತ್ತಾ ಬರುವುದು ಕಲೆಗಳ ಸ್ವಭಾವ. ಗಾನ, ನೃತ್ಯದಂತಹ ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಧಾನವಾದ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಅನೇಕ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಆಗುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಮಾರ್ಪಡುವ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ತಮ್ಮ ಲಕ್ಷಣ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಈಗ ಪ್ರಾಚೀನ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೂ ನವೀನ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೂ ಹೊಂದಿಕೆಯೆ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಭಾಸವಾಗುವಂತಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಸಾಮರಸ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ಭಿನ್ನಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಅನೇಕ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳ ಗೊಂದಲದಿಂದಾಗಿ ಪ್ರಕೃತ "ವೇದಾ ವಿಭಿನ್ನಾಃ ಸ್ಮೃತಯೋಪಿ ಭಿನ್ನಾಃ ನೈಕೋ ಮುನಿರ್ಯಸ್ಯ ಮತಂ ಪ್ರಮಾಣಂ ಧರ್ಮಸ್ಯ ಪಂಥೋ ನಿಹಿತಂ ಗುಹಾಯಾಂ ಮಹಾಜನೋ ಯೇನ ಗತಸ್ಸಪಂಥಾ" ಎಂಬಂತೆ ಜನಮೆಚ್ಚುಗೆಯೂ ಮನಬಂದಂತೆಯೂ ನಡೆಯುವ ಹಾದಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದೇ ನಮ್ಮ ಕಲೆಗಳ ಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ಹಳೆಯ ಕಂತೆಗಳು, ಹಳಬರು ತುಳಿದು ಬಿಟ್ಟ ಮಾರ್ಗ, ಅವನ್ನು ಶೋಧಿಸಿಕೊಂಡು ಅಲೆಯುವುದೇಕೆ, ನಮ್ಮ ದಾರಿ ಮಾಡಿ ಮುಂದೆ ಹೋಗಬೇಕು, ನಾವು ಹೋದದ್ದೇ ಹಾದಿ, ಎಂದು ಹಲವು ದಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಲೆಯುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ನಮ್ಮ ದಾರಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯೂ ಇದೆ ಎಂದು ಸಮರ್ಥಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಅಪಾರ್ಥವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡೂ, ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಇರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲವೆಂದೂ, ಇಲ್ಲದಿರುವುದನ್ನು ಇದೆಯೆಂದೂ ತಕ್ಕ ಅಭ್ಯಾಸ, ಪರಿಶ್ರಮ, ಪರಿಶೀಲನೆಗಳಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದೆಯೇ ನಮಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಶಾಸ್ತ್ರಾಧಾರವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಕಣ್ಣುಮುಚ್ಚಿ, ಸಂಕೋಚವಿಲ್ಲದೆ ಸಾರಿಬಿಡುತ್ತೇವೆ.

ಹೀಗಿದ್ದರೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹಲವರು ವಾದಿಸುತ್ತಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯಿದೆ. ಅದೇನೆಂದರೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುತ್ತ ಬರುವುದು ಕಲೆಯ ಧರ್ಮ, ಯಾವುದೇ ನಿರ್ಬಂಧವಾದಲ್ಲಿ ಅದರ ಪ್ರಗತಿಯು ಕುಂಠಿತವಾಗುತ್ತದೆ; ಕಲಾಕಾರನಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಇತಿಮಿತಿಯೇಕೆ. ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಕಲೆಯು ಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೇರೆಯನ್ನು ಮೀರುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆಯಲ್ಲ; ಮಾನವನ ಕಲ್ಪನೆಯು ಯಾವ ಅಂಕೆಗೂ ಒಳಪಡುವಂತಹುದಲ್ಲ ಎಂಬ ರೀತಿಯಲ್ಲಿದೆ, ಆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಾದಿ ಕಲಾವಿದರ ವಾದ.

ಇಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಿಸತಕ್ಕ ಅಂಶ ಇದು — ಕಲೆಯು ಕಲೆಗಾರನ ಸಂತೋಷಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಯೋಗ್ಯ ಕಲಾಭಿಜ್ಞನ ಉದ್ದೇಶವೂ ಹಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಸಂತೋಷಾನುಭವಗಳನ್ನು ಇತರರೂ ತಿಳಿಯಬೇಕು, ಆಸ್ವಾದಿಸಬೇಕು, ತನ್ನ ಕಲ್ಪನೆಯ ಫಲವನ್ನು ಅನ್ಯರು ಸವಿಯಬೇಕು, ಆನಂದ ಪಡೆಯಬೇಕು ಎಂಬ ಪರಾರ್ಥ ಬಹುಮಾನವೂ ಅವನಿಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದಿಲ್ಲದೆ ಹೋದರೆ ಕಲೆಯೆಂಬುದರ ಸಾರ್ಥಕ್ಯವಾದರೂ ಏನು? ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಅದರಿಂದ ಯಾವ ಪ್ರಯೋಜನ? ಯಾರಿಗೆ ಸಂತೋಷ?

ಕಲೆಯು ಕಲ್ಪನೆಯ ಬೆಳೆಯೆಂಬುದು ನಿಜ. ಕಲ್ಪನೆಯು ಕೃತ್ರಿಮತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು. ಪ್ರಕೃತಿಯ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯು ಕಲೆಯಲ್ಲ. ಇದ್ದುದನ್ನು ಇದ್ದ ಹಾಗೆ ಕಾಣುವುದಾಗಲೀ

ಕಾಣಿಸುವುದಾಗಲಿ, ಹೇಳುವುದಾಗಲಿ, ರೂಪಿಸುವುದಾಗಲಿ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವಿಕ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ನೂತನ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ, ವಿಚಿತ್ರ ಭಂಗಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದು, ತೋರಿಸುವುದು, ರೂಪಿಸುವುದು ಕಲ್ಪನೆಯ ಕ್ರಿಯೆ. ಪ್ರಕೃತಿ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೂ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೂ ಅಂತರವಿದೆ. ಮಾನವನ ನೈಜವಾದ ಸುಖದುಃಖಾದಿ ಭಾವಾನುಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಾನಕ್ಕೂ ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾಗಿ ಅವುಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಕಲಾಸಂವಿಧಾನಕ್ಕೂ ಅಂತರವಿದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಪ್ರಕೃತಿಯಿಂದ ತೀರ ವಿಕೃತವಾದುದೂ ಕಲೆಯಾಗಲಾರದು. ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ರೂಪ, ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪನೆಯ ಕುಂಚದಿಂದ ತಿದ್ದಿ ವಿಶೇಷ ಸುಂದರವಾದುದನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವ, ಹೆಚ್ಚು ಹೃದಯಂಗಮವಾಗುವಂತೆ ಪ್ರಕಾಶಪಡಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿದೆ ಕಲೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಕಲ್ಪನೆಯು ನೈಜ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಮರೆಯಿಸಬಾರದು, ಮೆರೆಯಿಸಬೇಕು; ಅಡಗಿಸಬಾರದು, ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸಬೇಕು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಕಲೆಯು ಬಳಸಬೇಕಾದ ಸಾಧನಸಂಪತ್ತುಗಳು ಏನೇನಿವೆಯೋ ಅವು ಆ ಕಲೆಯ ಮಾಧ್ಯಮ. ಈ ಕಲೆಯ ಮಾಧ್ಯಮದ ಔಚಿತ್ಯದಲ್ಲಿದೆ ಕಲೆಯ ಸೌಷ್ಠವ. ಈ ಕಲ್ಪನಾಸಮಯವು ವಿಜ್ಞಾನದ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಕಲಿತು, ಬಲಿತು, ಹಬ್ಬಬೇಕು ಕಲಾಸಂಸ್ಕೃತಿ. ಈ ಸಂಸ್ಕಾರವೇ ಕಲಾಕಾರನನ್ನೂ ಸಾಮಾಜಿಕರನ್ನೂ ಒಂದುಗೂಡಿಸುವುದು. ಈ ಕಲಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲದವನು ಕಲೆಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಲಾರ; ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಲಾರ; ಅವನ ಪಾಲಿಗೆ ಕಲೆಯು ಹೋಲಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಸಂಸ್ಕಾರವು ಸಾಮಾಜಿಕರಲ್ಲಿ ಇಂದಿನಿಂದ ನಾಳೆಗೆ ಪ್ರಸಾರವಾಗುವಂತಹುದಲ್ಲ. ಬಹುಸಮಯದ ನೋಡುವ ಕೇಳುವ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಅದರ ಪರಿಚಯವಾಗಬೇಕು. ಈ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಸಾರಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಲಾಕಾರನೂ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾದ ಕರ್ತವ್ಯವಿದೆ. ಅವನು ಬಳಸುವ ತಂತ್ರಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕರಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗುವಂತೆ, ಸರ್ವಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಸಂಯಮದಿಂದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಹರಿಯಬಿಡಬೇಕು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಕೆಲವೊಂದು ನೀತಿನಿಯಮಗಳನ್ನು ಅವನೂ ಪಾಲಿಸಲೇಬೇಕು. ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿಕೊಂಡೇ ಮುಂದೆ ಅಡಿಯಿಡಬೇಕು. ದಿನದಿನಕ್ಕೆ ಬೇರೆಬೇರೆ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಮನಗಂಡಂತೆ ಬಳಸಿ, ಹೊಸಹೊಸ ಸೃಷ್ಟಿಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾ ಹೋದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕರು ಅವನನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಲಾರರು. ಅವನು ಸ್ವತಂತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಇತರರು ಕಾಣಲಾರರು. ರೂಢಿಗೆ ಬಂದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಅಳಿದು ಹೋಗುವುದು.

ಕಲೆಯು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಹುಟ್ಟಿದವು. ಕಲಾವಿದರು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಮಾಧ್ಯಮವಾವುದು, ಸಮಯ ಸಾಧನಗಳೇನೇನು, ತಂತ್ರವೆಂತಹುದು, ಅವಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವೇನು, ಕಲೆಯು ಹೇಗೆ ಸಂಸ್ಕಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ, ಅದರ ಧರ್ಮವಾವುದು, ಔಚಿತ್ಯವೇನು ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ರೀತಿನೀತಿಗಳನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೆ ತಿಳಿಯಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಅದರೊಂದಿಗೆ ಕಲಾಕಾರನು ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಹದಗೆಡದಂತೆ ಹೇಗೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ಕಲ್ಪನೆಯ ಕಡಿವಾಣವನ್ನು ಎಷ್ಟು ಬಿಗಿಹಿಡಿಯಬೇಕು, ಸರ್ವಾದರಣೀಯವಾಗುವಂತೆ ಯಾವ ತಂತ್ರವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವುದು ಯುಕ್ತ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ವಿಕಾಸಗೊಳಿಸುವ ಸೂಕ್ತ ವಿಧಾನವಾವುದು, ಕಲೆಯು ಯಾವ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ವಿಹರಿಸಬೇಕು ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ಇತಿಮಿತಿಯನ್ನು

ನಿರೂಪಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಮಾಡುತ್ತಾ ಬಂದಿವೆ. ಕಲೆಯೆಂಬ ಬೆಳೆಯು ವ್ಯವಸಾಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನೆಯೆಂಬ ಎತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರವೆಂಬ ನೇಗಿಲನ್ನು ಎಳೆದುಕೊಂಡೇ ಮುಂದೆ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಎತ್ತು ಹೋದಲ್ಲಿ ದಾರಿಯನ್ನು ಅಂಕಿಸಿಕೊಂಡು ನೇಗಿಲು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆ ನೇಗಿಲ ಹಿಡಿಯನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಹಿಡಿಯುವ ಕೆಲಸವು ಕಲಾಕಾರನದು. ಈ ಸಂಬಂಧವು ಸುಸೂತ್ರವಾಗಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಕೃಷಿಯು ಸರಾಗವಾಗಿ ನಡೆದು ಒಳ್ಳೆಯ ಬೆಳೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಎತ್ತು ನೇಗಿಲುಗಳ ಸಂಬಂಧವು ಕಡಿದು ಹೋದರೆ ನೇಗಿಲಿನ ಹಿಡಿಯು ಕರ್ಷಕನ ಕೈಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಹೋದರೆ, ಎತ್ತು ಅತ್ತ, ನೇಗಿಲು ಇತ್ತ: ಕೃಷಿಯು ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತ. ಮತ್ತೆ ಬೆಳೆಯುವುದು ಕಲೆಯಲ್ಲ — ಕಳೆ. ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಸ್ಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಇದ್ದ ಹಾಗೆ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ, ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ. ಶಿಲ್ಪಕ್ಕೆ ಶಿಲ್ಪಶಾಸ್ತ್ರ. ಇವಕ್ಕೆಲ್ಲ ಒಂದೇ ಸೂತ್ರ, ಒಂದೇ ಧರ್ಮ. ಕಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರದೃಷ್ಟಿ ಎಂದೂ ತಡೆಹಿಡಿಯದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ಮುನ್ನಡೆಸುವುದು.

ಮಾನವನ ಅಭಿರುಚಿಯು ಇದ್ದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲೇ ತೃಪ್ತಿಪಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬಹುಕಾಲ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಹೊಸಹೊಸದನ್ನು ಅರಸುತ್ತ ಮುಂದೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗುವುದು ಅದರ ಸ್ವಭಾವ. ಕೊನೆಗೆ ಹೊಸದರಲ್ಲಿಯೂ ಬೇಸರಿಕೆ ಬಂತೆಂದರೆ ಪುನಃ ಹಳೆಯದನ್ನೇ ಇಷ್ಟಪಟ್ಟು ಹಿಂದಕ್ಕೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಹೊಸಹೊಸ ಮಾದರಿಯ ಸೀರೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೇಸರ ಬಂದು ಕೊನೆಗೆ ಮೊದಲು ಹೇಸಿದ ಸೀರೆಗಳನ್ನೇ ಹುಡುಕುವ ಹೆಂಗಸರಂತೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಹಳೆಯದನ್ನು ಕಾದಿರಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಿರಿ: ಒಂದೊಮ್ಮೆ ಇದರ ಪ್ರಾಕೃತದ ಒಲವು ಶುದ್ಧ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಕೊಳೆಯೆಂದು ತೆಗಳಿ ದೇಶೀಯ ರೂಪಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡಿಸುತ್ತ ಬಂತು — ವಿದ್ಯೆಯು ಬಿಜ್ಜೆಯಾಯಿತು; ಜ್ಞಾನವು ಗೇಣವಾಯಿತು. ಸಂಸ್ಕೃತವು ಸಕ್ಕದವಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ಮುನ್ನಡೆಯಿತು. ಆಮೇಲೆ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಈಗ ಅದೇ ಹಳೆಗನ್ನಡವು ಕೊಳೆಯಾಯಿತು. ಪುನಃ ಅದರ ಒಲವು ಶುದ್ಧ ಸಂಸ್ಕೃತದತ್ತ ವಾಲಿತು. ಅದೇ ವಿದ್ಯೆ. ಅದೇ ಜ್ಞಾನ. ಅದೇ ಸಂಸ್ಕೃತ. ಪುನಃ ರೂಢವಾಯಿತು. ಹೀಗಿದೆ ಲೋಕಸ್ವಭಾವ: ಹಳತು ಹೊಸದಾಗಿರುತ್ತದೆ, ಹೊಸತು ಹಳೆತಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾಲ ಧರ್ಮವು ಹೀಗೆಯೇ ಸುತ್ತುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಮುಂದೆ ಹೋಗುವಾಗ ಹಿಂದಿನ ಹಾದಿಯನ್ನು ಅಳಿಸಬಾರದು. ಮುಂದಕ್ಕೊಂದು, ಹಿಂದಕ್ಕೊಂದು, ಹೀಗೆ ಎರಡು ದೃಷ್ಟಿ ಬೇಕು ಕಲಾಕಾರನಿಗೆ. ಈ ಹಿನ್ನೋಟ ಮುನ್ನೋಟಗಳೆರಡರ ತುಲನಾತ್ಮಕ ಸಮೀಕ್ಷೆಯಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಸಮತೋಲನದಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುವುದು, ಬೆಳೆಯುವುದು. ಹಾಗಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಉಳಿಯಬೇಕು, ಅವುಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯಬೇಕು: ತಿರಸ್ಕರಿಸಬಾರದು, ಪುರಸ್ಕರಿಸಬೇಕು. ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಹೇಗೊ ಹಾಗೇ ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೂ ಶಾಸ್ತ್ರ ಸಮೀಕ್ಷೆಯಿಂದ ಕಲೆಯನ್ನು ನೋಡುವ ಕಣ್ಣು ,ಕೇಳುವ ಕಿವಿ. ಅನುಭವಿಸುವ ಸಹೃದಯತೆ, ಆನಂದಪಡುವ ಯೋಗ ಲಭಿಸುತ್ತವೆ.

ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಯೋಗದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಮುನ್ನ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತು ಪ್ರಾಸ್ತಾವಿಕವಾಗಿ ಇಷ್ಟು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ವಿಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಯುಕ್ತವೆಂದು ಕಂಡಿತು. ಇನ್ನೀಗ ಉದ್ದಿಷ್ಟ ವಿಷಯವನ್ನು ಯಥಾಮತಿಯಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸೋಣ. ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶಕರು ಮತ್ತು ಸಂಶೋಧಕರು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು

ಪ್ರಕೃತಿಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದ ಜಾನಪದ ಕಲೆಯೆನ್ನುತ್ತಾರಷ್ಟೇ. ಕೇವಲ ಗ್ರಾಮೀಣ, ಅಸಂಸ್ಕೃತ, ಅಶಾಸ್ತ್ರೀಯವೆನ್ನುವರ್ಥದಲ್ಲಿ ಜನಪದವೆಂದು ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅದು ಸಾಧುವೇ? ಇವರ ಗಾನ ನರ್ತನಾದಿಗಳ ಮೂಲವನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಭರತ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಾದಿ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾದುದಿಲ್ಲ. ಶಾಸ್ತ್ರಾಧಾರವಿಲ್ಲದ ಇದು ಬೆಳೆದು ಬಂದುದಲ್ಲ ಎಂಬ ಇವರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಯಾಥಾರ್ಥ್ಯವಿದೆಯೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ತುಸು ವಿಚಾರಿಸೋಣ. ಮೂಲತಃ ಭರತನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ನಾಟ್ಯಪ್ರಯೋಗ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ಅವೇ ಚತುರ್ವಿಧಾಭಿನಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಆಟದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ತುಲನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸೋಣ.

ಈ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿರುವಂತೆ, ಯಕ್ಷಗಾನ ದೃಶ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಆಟವೆಂದು ಹೆಸರು. ಬಯಲಾಟವೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕರೆಯೋಣ. ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯವೇದೋತ್ಪತ್ತಿಯ ಕುರಿತಾಗಿ "ಕ್ರೀಡನೀಯಕಮಿಚ್ಛಾಮೋ ದೃಶ್ಯಂ ಶ್ರವ್ಯಂ ಚ ಯದ್ಭವೇತ್" ಎಂದು ದೇವತೆಗಳು ಬ್ರಹ್ಮನನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದಾಗಿಯೂ, ಬ್ರಹ್ಮನು ನಾಲ್ಕು ವೇದಗಳಿಂದ ಚತುರ್ವಿಧ ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ "ನಾಟ್ಯಸಂಜ್ಞಮಿಮಂ ವೇದಂ ಸೇತಿಹಾಸಂ ಕರೋಮ್ಯಹಂ" ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾಗಿಯೂ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಉಪಸಂಹಾರದಲ್ಲಿ ಸಹ "...ಇದಂ ಶಾಸ್ತ್ರಂ ಕ್ರೀಡನೀಯಕ ಹೇತುಕಂ ಅಧಿಷ್ಠಿತಂ ಮಯಾ...." ಎಂದು ಭರತನೇ ಹೇಳಿರುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಭರತನು (ಕೆಲವೊಂದು ಮಂದಿ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ ಭರತನ ಶಿಷ್ಯನೊಬ್ಬನು) ರಚಿಸಿದ ಈ ಮಹದ್ಗ್ರಂಥವು ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದ ಆಟಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ಶಾಸ್ತ್ರ. ನೃತ್ತಪ್ರಧಾನವಾದುದರಿಂದಲೇ ಅದು ಕ್ರೀಡನೀಯಕ (ಆಟ). ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ದೃಶ್ಯಶ್ರವ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಕುಣಿದು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಆಟ. ನಾಟ್ಯವೆಂಬ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಜ್ಞೆ. ಆದುದರಿಂದ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ. ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕಾಲದ ದೃಶ್ಯ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ರೂಪಕವೆಂದು ಹೆಸರು. ನಾಟಕವೆಂಬುದು ಅಂತಹ ರೂಪಕದ ಒಂದು ಭೇದ. ಆ ರೂಪಕದ ವಾಚಿಕಾಂಗವಾದ ಕಥಾವಸ್ತುರಚನೆಗೂ (ನಾಟ್ಯಪ್ರಿಯವಾದ ಕಾವ್ಯಬಂಧಕ್ಕೂ) ನಾಟಕವೆಂದು ಹೆಸರು. ("ಕಾವ್ಯಂ ಸ್ಯಾನ್ನಾಟಕಾಶ್ರಯಂ") ಆ ನಾಟಕವು ಸಹ ಕುಣಿಯಲು ತಕ್ಕುದಾಗಿರಬೇಕೆಂದೇ ಭರತನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. "ಮೃದುಲಲಿತ ಪದಾರ್ಥಂ ಗೂಢಶಬ್ದಾರ್ಥಹೀನಂ ಬುಧಜನ ಸುಖಯೋಗ್ಯಂ ಬುದ್ಧಿಮನ್ ನೃತ್ತಯೋಗ್ಯಂ..... ಭವತಿ ಜಗತಿಯೋಗ್ಯಂ ನಾಟಕಂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕಾಣಾಂ" (ಭ.ನಾ.ಶಾ. XVII) ಇದರಿಂದ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ನರ್ತನ ಸಹಿತವಾಗಿಯೇ ಇದ್ದುವೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನರ್ತನಾಂಶವು ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಾ ಬಂದು ಆಂಗಾಭಿನಯದ ಕೆಲವಂಶ ಮಾತ್ರ ಉಳಿಯಿತು. ಭರತನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವು ಆಟದಂತೆಯೇ ಆದ್ಯಂತನರ್ತನ ಸಹಿತವಾಗಿತ್ತೆಂಬುದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ, ಇನ್ನಿತರ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದಲೂ ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ.

"ನಟೋ ಗೀತೇನ ನಾಟ್ಯೇನ ನೃತ್ತೇನಾಭಿನಯೇನ ಚ।
ರಂಗೇ ರಾಮಾದ್ಯವಸ್ಥಾಭಿರನುಕಾರ್ಯಾಭಿರಂಜನಾ ।
ರಾಮಾದಿ ತಾದಾತ್ಮ್ಯಾಪತ್ತೇಃ ಪ್ರೇಕ್ಷಕಾನ್ ರಮಯಿಷ್ಯತಿ ।" (ಭಾವ ಪ್ರಕಾಶ)

ಭರತನ ಆ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಯೋಗವು ನಾಟ್ಯ ಗೃಹದೊಳಗೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪ-

ಡುತ್ತಿತ್ತು, ನಮ್ಮ ಆಟದಂತೆ ಬಯಲಲ್ಲೂ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಬಯಲಿನ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಗಾಯಕವಾದಕರ ಮುಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಆಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಅದನ್ನು ಭರತನು ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಯೋಗವೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ.

ಅಥ ಬಾಹ್ಯಪ್ರಯೋಗೇಷು ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹವಿವರ್ಜಿತೇ।
ವಿದಿಕ್ಷಪಿ ಭವೇದ್ರಂಗಃ......ಪೃಷ್ಠೇ ಕೃತ್ವಾತು ಕುತಪಂ।

ಆ ರಂಗಪೀಠವು ನಾಲ್ಕು ಕಂಭಗಳನ್ನು ನೆಟ್ಟು ಹಾಕುವ ಚಪ್ಪರವೇ (ಚತುಸ್ತಂಭಸಮಾಯುಕ್ತ ರಂಗಪೀಠಃ) ಹೀಗೆ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ತರುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯಾಹಾರವೆಂದೂ ಗಾಯಕರು ಬಂದು ತಕ್ಕ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವುದಕ್ಕೆ ಅವಕರಣವೆಂದೂ ಹೆಸರು ನಮ್ಮ ಆಟದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನಿರುವಂತೆ ಅಲ್ಲಿಯೂ ಗಾಯಕನಿದ್ದಾನೆ, ಪಾತ್ರಗಳು ಗಾಯಕನೊಡನೆ ದನಿಗೂಡಿಸಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅವನದ್ಧವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮೃದಂಗ, ಪಣವ, ದರ್ದುರ ಎಂಬ ಮೂರನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಹೇಳಿದೆ. ಪಣವವೆಂಬುದು ನಮ್ಮ ಚೆಂಡೆಯಂತಿರುವುದೆಂದು ಅನುಮಾನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅದು ಹೆಗಲಿಗೆ ತೂಗು ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಬಾರಿಸುವ ಕೋಣಾಹತವಾದ ವಾದ್ಯ (ಕೋಲಿನಿಂದ ಹೊಡೆದು ನುಡಿಸುವಂತಹ ವಾದ್ಯ) ವೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಅವನದ್ಧವಾದ್ಯಗಳ ಹೆಸರುಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅವುಗಳ ನಾದವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಅನುಕರಣ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಪಣವದ ನಾದವು ನಮ್ಮ ಚಂಡೆಯ ನಾದದಂತೆ ಇರಬಹುದೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದು. ದರ್ದುರವು ಡೋಲಿನ ಸ್ಥಾನದ್ದು.

ನಮ್ಮ ಚಂಡೆಗೆ ಈ ಹೆಸರು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಬರಲಿಕ್ಕೂ ನ್ಯಾಯವಾದ ಕಾರಣವಿದೆ. ಅದು "ಛಂಡನಾ" ಎಂಬ ಮುಗಿತಾಯದ (ಕಲಾಸ)ಲ್ಲಿ ಬಾರಿಸುವ ಯತಿವಿಶೇಷ (ಜತಿಗತ್ತು) ದಿಂದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕವಾಗಿ ಬಂದಿರಬೇಕು. ಗೀತಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ನಿರ್ಗೀತ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ನಮ್ಮ ಆಟದಲ್ಲಿ ಚೆಂಡೆ ಬಾರಿಸುವುದು ರೂಢಿಯಷ್ಟೆ. ಈ ಕುರಿತು ಪ್ರಕೃತ ಹೆಚ್ಚು ವಿಸ್ತರಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ನಮ್ಮ ಆಟದ ಪೂರ್ವರಂಗದ ವಿಚಾರ:–ದೇವತಾಸ್ತುತಿರೂಪದ ಈ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಮುಂಚಿತವಾಗಿ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ತಂದು ಶಬ್ದ ಮಾಡುವ ಕ್ರಮವು ನಮ್ಮಲ್ಲಿದೆಯಷ್ಟೇ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಆಶ್ರಾವಣಾವಿಧಿಯೆಂದು ಹೆಸರು. ಇದು ನಿರ್ಗೀತ, ಎಂದರೆ ಅಗಾನವಿಲ್ಲ. ಆಶ್ರಾವಣಾ ಎಂಬುದನ್ನು ಅನುವದಿಸಿ ಇದಕ್ಕೆ 'ಕೇಳಿ ಬಡಿಯುವುದು' ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಇನ್ನೀಗ ಆಟವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು ಎಂಬ ಸೂಚನೆಗಾಗಿ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಧ್ವನಿಗೊಳಿಸುವುದು ಇದರ ಉದ್ದೇಶ. ಇದಾದ ಮೇಲೆ ದೇವತಾಸ್ತುತಿಯ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ, ಪ್ರಾಯಶಃ ತಾಂಡವಪ್ರಾಯವಾದ ನೃತ್ತವು ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇವನ್ನು ತೋಡೆಯಮಂಗಲವೆನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಆರಂಭದ ಮಂಗಲಾಚರಣೆ ಇದು. (ಪರಿಗೀತ ಕ್ರಿಯಾರಂಭ ಆರಂಭ ಇತಿ ಕೀರ್ತಿತಃ') ಆಗ ವರ್ಧಮಾನಕ ಗೀತಗಳನ್ನು ಹಾಡಬೇಕೆಂದು ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ವಿಧಿ. ತಾಳದ ಲಯವನ್ನು ಮಂದ್ರ, ಮಧ್ಯ, ದ್ರುತ, ಅತಿದ್ರುತ ಈ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ವರ್ಧಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದು ವರ್ಧಮಾನ ಗೀತಗಳ ಲಕ್ಷಣ. ನಮ್ಮ ಆಟದ ಪೂರ್ವರಂಗದ ನೃತ್ತಕ್ರಮವೂ ವರ್ಧಮಾನಕಗತಿಯಲ್ಲೇ ಇದೆ. ಅನಂತರ ಸೂತ್ರಧಾರನು ನಾಂದೀಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು

ಹಾಡಬೇಕೆಂದೂ ಆಮೇಲೆ ಇಬ್ಬರು ಪಾರಿಪಾರ್ಶ್ವಕರು ಬಂದು ಸ್ತುತಿಪರವಾದ ವಾಕ್ಯ-ಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ ವಂದನೆ ಮಾಡಬೇಕೆಂದೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ನಿಯಮ. ಅವರು ಕುಣಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಹಿಂದಕ್ಕೆ, ಮುಂದಕ್ಕೆ, ಎಡಕ್ಕೆ, ಬಲಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಹೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನಿಟ್ಟು ಆಲೆದಾಡುತ್ತಿರಬೇಕೆಂದು ವಿಧಿಯಿದೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ಕೋಡಂಗಿಗಳು ಬಂದು "ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಗೋವಿಂದ। ಹತ್ತವತಾರ ಗೋವಿಂದ। ಹರೇ ರಾಮ ಗೋವಿಂದ। ಅಚ್ಯುತಾನಂತ ಗೋವಿಂದ।" ಎಂದೂ "ಆದೌ ದೇವಕಿದೇವಿ ಗರ್ಭ ಜನನಂ...." ಇತ್ಯಾದಿ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನೂ "ಶಂಖ ಚಕ್ರ ಗದಾಧರ ಲಕ್ಷ್ಮೀಕಾಂತಾ ಜಯಜಯ ಮುಕುಂದಾ" ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತಾ ಅಲೆದಾಡುವುದು ಸರಿಯಷ್ಟೇ.

ಇದಾದ ಮೇಲೆ ವಿದೂಷಕನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಅಸಂಬದ್ಧ ಪ್ರಲಾಪಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ನಗಿಸಬೇಕೆಂದು ವಿಧಿಯಿದೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ. "ವಿದೂಷಕಸ್ತೇಷಪದಾಂ ಸೂತ್ರಧಾರಸ್ಮಿತಾವಹಾಂ। ಅಸಂಬದ್ಧ ಕಥಾಪ್ರಾಯಾಂ ಕುರ್ಯಾತ್ ಕಥನಿಕಾಂ ತತಃ। ವಿತಂಡಾಂ ಗಂಡ ಸಂಯುಕ್ತಾಂ ನಾಮಿಕಾಂಚ ಪ್ರಯೋಜಯೇತ್।" ನಮ್ಮ ಆಟದ ಹಾಸ್ಯಗಾರನೂ ಇದನ್ನೇ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಭರತನು ಹೇಳಿದ ವಿದೂಷಕನ ಲಕ್ಷಣವು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣ-ಬರುವ ವಿದೂಷಕನಂತಲ್ಲ. ಅವನು ಶುದ್ಧ ನಮ್ಮ ಆಟದ ಹಾಸ್ಯಗಾರನೇ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗಿ ಮಾತಾಡಿ ನಾನಾ ವಿಕಾರಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ನಗಿಸುವುದೇ ಅವನ ಮುಖ್ಯ ಧರ್ಮ. ಅಧಿಕ ಪ್ರಸಂಗ ಮಾಡುವುದೇ ಅವನ ಕೆಲಸ. ಅವನು ಸರ್ವತಂತ್ರ ಸ್ವತಂತ್ರ. ಅವನ ವೇಷವು ವಿಕಾರ. ಅವನ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ನೀತಿ, ನಿಯಮ, ಸಮಯ, ಸಾರಿಗೆ–ಒಂದೂ ಇಲ್ಲ. ಪ್ರಯೋಗದ ಆದ್ಯಂತ ಅವನು ಆಗಾಗ ಬಂದು ನಗಿಸುತ್ತಲೆ ಇರಬೇಕು. ಯಾರನ್ನಾದರೂ ದೂಷಿಸುವ ಅಧಿಕಾರ ಅವನಿಗೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವನ ಹೆಸರು 'ವಿ–ದೂಷಕ'. ಅವನ ನಡೆಯೂ ವಿಚಿತ್ರ. ಎಡಪಾದವನ್ನು ಬಲಬದಿಗೂ ಬಲದ್ದನ್ನು ಎಡಕ್ಕೂ ಮಾಡಿ ನಡೆ-ಯುವುದು ಅವನ ಗತಿಪ್ರಚಾರ, ಕುಣಿತವು ವಿಚಿತ್ರ, ಅತಿಹಾಸ್ಯ, ಗ್ರಾಮ್ಯ ಅಶ್ಲೀಲ-ಎಲ್ಲ ಸೇರಿರಬೇಕು ಅವನ ನಡೆನುಡಿಗಳಲ್ಲಿ.

"ವಿದೂಷಕಸ್ಯಾಪಿ ಗತಿರ್ಹಾಸ್ಯತ್ರಯಸಮನ್ವಿತಾ।
ಅಂಗನಾಟ್ಯಂ ಕೃತಂ ಹಾಸ್ಯಂ ನೇಪಥ್ಯಜಂತಥಾ॥
ದಂತುರಃ ಖಲಿತಃ ಕುಬ್ಜಃ ಖಂಜಶ್ಚ ವಿಕೃತಾನನಃ।
ಯ ಈ ದೃಶಃ ಪ್ರವೇಶಸ್ಸ್ಯಾದಂಗ ಹಾಸ್ಯಂತು ತದ್ಭವೇತ್॥
ಯದಾತು ಖಗವದ್ಗಚ್ಛೇದುಲ್ಲೋಕಿತ ವಿಲೋಕಿತೈಃ।
ಅತ್ಯಾಯತ ಪದದ್ವಾಚ್ಚ ಅಂಗಹಾಸೋಭವೇತ್ ಸತು॥
ವಾಕ್ಯಹಾಸ್ಯಂತು ವಿಜ್ಞೇಯಂ ಅಸಂಬದ್ಧ ಪ್ರಭಾಷಣಾತ್।
ಅನರ್ಥಕೈರ್ಬಹುವಿಧೈಃ ತಥಾಚಾಶ್ಲೀಲಭಾಷಿತೈಃ॥
ಚೀರ ಚರ್ಮಮಷೀಭಸ್ಮಗೈರಿಕಾದ್ಯೈಸ್ತು ಮಂಡಿತಃ।
ಯಸ್ಮಾದ್ಯಶೋ ಭವೇದ್ವಿಪ್ರಾ ಹಾಸ್ಯೋ ನೇಪಥಜಸ್ತು ಸಃ॥
ವಾಮೇದಕ್ಷಿಣತಸ್ತಃ ಪಾದೇ ದಕ್ಷಿಣೋವಾಮಕಃ ಕೃತೇ।
ಮುಹಾರಾವರ್ತಿತಾ ಪ್ರೋಕ್ತಾ ವಿದೂಷಕ ಪರಿಕ್ರಮೇ॥"

ವಿದೂಷಕನ ಈ ತರಹದ ಗತಿಪರಿಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಆವರ್ತಿತಗತಿಯೆಂದು ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೆಸರು.

ನಮ್ಮ ಆಟದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ತಿರ್ಗಾಸು ಹೆಜ್ಜೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

"ವಿದೂಷಕೋಚ್ಛೇದ ಕೃತಂ ಭವೇಚ್ಛಿಲ್ಪಕೃತಂತುಯತ್।
ಅತಿಹಾಸ್ಯೇನ ಸದ್ಗ್ರಾಹ್ಯಂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕೈರ್ನಿತ್ಯಮೇವ ಚ।"

ವಿದೂಷಕನ ಭೂಮಿಕೆಯೂ ಹೇಗಿರಬೇಕೆಂಬುವನ್ನು ಭರತನು ಹೇಳುವುದನ್ನು ನೋಡಿ:

"ವಾಮನೋದಂತುರಃ ಕುಬ್ಜೋ ದ್ವಿಜಿಹ್ವೋ ವಿಕೃತಾನನಃ।
ಖಲತಿಃ ಪಿಂಗಲಾಕ್ಷಶ್ಚ ಸವಿಧೇಯೋ ವಿದೂಷಕಃ।
ಕಲಹಪ್ರಿಯೋ ಬಹುಕಥೋ ವಿರೂಪೋ ಗಂಧಸೇವಕಃ।
ಮಾನ್ಯಾಮಾನ್ಯಾವಿಶೇಷಜ್ಞಃ ... . "

(ಗಂಧ ಸೇವಕ= ಬೆಳ್ಳುಳ್ಳಿ, ಈರುಳ್ಳಿ ತಿನ್ನುವವ?) ನಮ್ಮ ಆಟದ ಹಾಸ್ಯಕಾರನ ಲಕ್ಷಣವಲ್ಲವೇ ಇದು!

ಇದಾದ ಮೇಲೆ, ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು-ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿಯಿಂದ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ನಾಂದೀ ನರ್ತನ ಮಾಡುವ ವಿಧಿಯಿದೆ. ಇದನ್ನು ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣ ಪ್ರಾಯದ ಪುರುಷವೇಷಗಳು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಬಾಲಗೋಪಾಲರು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಪುರುಷರು ಅಥವಾ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಇದನ್ನು ಮಾಡುವುದಾಗಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಶ್ಲೋಕಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದು.

"ರಂಗಾವತರಣಾರಂಭೇ ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿವಿಸರ್ಜನೇ।
ಪೂರ್ವರಂಗೇ ಸ್ತ್ರೀಭಿರೇವ ಪ್ರಯೋಜ್ಯ ಕೇಚಿದೂಚಿರೆ।
ನರಾ ನಾರ್ಯೋಥವಾ ಕುರ್ಯುಃ ಪ್ರವೇಶೇ ಸ್ಥಾನಕಂ ಸ್ತ್ರಿಯಾಃ।
ಭಟ್ಟಾಭಿನವಗುಪ್ತಸ್ಯ ಮತಮೇತದುದೀರಿತಂ।" (ಸಂ. ರ. VII)

ಇನ್ನು ಬಲಭಾಗವು ಪುರುಷನಂತೆಯೂ ಎಡಭಾಗವು ಸ್ತ್ರೀಯಂತೆಯೂ ಕಾಣುವ ಅರ್ಧನಾರೀ ವೇಷವೂ ಕುಣಿತವೂ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದೇ:

"ಅರ್ಧನಾರೀಗತಿಃ ಕಾರ್ಯಾ ಸ್ತ್ರೀ ಪುಂಸಾಭ್ಯಾಂ ವಿಮಿಶ್ರಿತಃ।
ಉದಾತ್ತ ಲಲಿತೈಃ ಗಾತ್ರೈಃ ಪಾದೈ ಲೀಲಾಸಮನ್ವಿತೈಃ।
ಯಾ ಪೂರ್ವಮೇವಾಭಿಹಿತಾ ಉತ್ತಮಾನಾಂ ಗತಿರ್ಮಯಾ।
ಸ್ತ್ರೀಣಾಂ ವಾ ಪುರುಷಾಣಾಂ ವೇತರೋ ಅರ್ಧಾರ್ಧಂಚ ಯೋಜಯೇತ್।

ನಮ್ಮ ಆಟದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತವಾದಂತೆಯೇ ಸ್ತುತಿವಂದನೆಗಳು ಎಲ್ಲ ದೇವರುಗಳಿಗೂ ಸಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಅದರ ಅನುಪೂರ್ವಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಬ್ರಹ್ಮ, ಮಹೇಶ್ವರ, ವಿಷ್ಣು, ಇಂದ್ರ, ಷಣ್ಮುಖ (ಸ್ಕಂದ), ಅಮೇಲೆ ಸರಸ್ವತಿ, ಲಕ್ಷ್ಮಿ, ನಾಗರಾಜ, ನಾಟ್ಯಕುಮಾರಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಕ್ರಮವಿದೆ. ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಶೋಧಕರೆನಿಸಿಕೊಂಡ ಮಹಾನುಭಾವರು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಷಣ್ಮುಖನಿಗೆ ಸ್ಥಾನವಿರಲಾರದು ಎನ್ನುವ ಮಾತು "ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ಮುಖಾರಿ ರಾಗವನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ, ಅವರ ಸ್ವರಗಳನ್ನೇ ಶುದ್ಧ ಸ್ವರಸಪ್ತಕವೆಂದಿದ್ದಾನೆ" ಎಂದ ಮಾತಿನಂತೆಯೇ ಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲದೆ ಮಾಡುವ ಮಿಥ್ಯಾಲಾಪ. ಷಣ್ಮುಖ ಸ್ತುತಿಯ ಕುರಿತು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದು ಹೀಗೆ:

"ನಮಸ್ಕೃತ್ಯ ಮಹಾದೇವಂ ಸರ್ವಲೋಕೇಶ್ವರಂ ಭವಂ।
ಜಗತ್ಪಿತಾಮಹಂ ಚೈವ ವಿಷ್ಣುಮಿಂದ್ರಗುಹಂ ತಥಾ।

ಅಪಾಂ ನಿವೇಶ್ಯೋ ಭಗವಾನ್ ಸಾರ್ಧಂ ಭೂತಗಣೈಃ ಶಿವಃ ।
ನಾರಾಯಣೋ ಮಹೇಂದ್ರಶ್ಚ ಸ್ಕಂದಸೂರ್ಯಾಶ್ವಿನೌಶಶೀ ।"
"ದೇವಸೇನಾಪತೇ ಸ್ಕಂದ ಭಗವನ್ ಶಂಕರಪ್ರಿಯ।
ಬಲಿಃ ಪ್ರೀತೇನ ಮನಸಾ ಷಣ್ಮುಖ ಪ್ರತಿಗೃಹ್ಯತಾಂ।"

ತೃತೀಯಾಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿರುವ ಈ ಶ್ಲೋಕಗಳಿಂದ ರಂಗಪೂಜೆಯಲ್ಲಿ ಷಣ್ಮುಖನಿಗೂ ಮಹತ್ವವಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಷಣ್ಮುಖನೇ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ದೇವರ್ಕಳಂತೆ ಸ್ತುತಿಸಲ್ಪಡುವವನೇ.

ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತವಾಗಿರುವಂತೆಯೇ ಸ್ತ್ರೀವೇಷ ಕುಣಿದು ನಿಷ್ಕ್ರಮಿಸುವಲ್ಲಿಗೆ ನಮ್ಮ ಆಟದ ಪೂರ್ವ ರಂಗವು ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಅನಂತರ ಮುಖ್ಯ ಕಥಾರಂಭಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಕೆಲವೊಂದು ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡುವ ಕ್ರಮವಿದೆಯಷ್ಟೇ. ಅದು ಭರತ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದೇ. ನಟ, ವಿದೂಷಕ, ಪಾರಿಪಾರ್ಶ್ವಕರೂ ಸೂತ್ರಧಾರನೂ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಮಾತುಕತೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುವಂತೆಯೂ ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ವೀಥೀ ಪ್ರಹಸನಾದಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವಂತೆಯೂ ವಿಧಿಯಿದೆ. ಕುಣಿತವಿಲ್ಲದೆ ಭಾರತೀ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿಯೇ (ಮಾತುಕಥೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಈ ಭಾಗವು ಪ್ರರೋಚನೆ, ಆಮುಖ ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ವೀಥಿಪ್ರಹಸನಗಳೆಂಬ ಅನೇಕ ಹಾಸ್ಯಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು.

"ಆಮುಖಂ ಚ ಪ್ರಹಸನಂ ತಥಾ ವೀಥೀಪ್ರರೋಚನಾ।
ಅಂಶಾಸ್ಯುರಿತಿ ಚತ್ವಾರೋಯೇ ಭಾರತ್ಯಾಮುನೇರ್ಮತಾಃ।
ಪ್ರಯೋಗಾತಿಶಯಶ್ಚೇತಿ ಭೇದಾಃಪಂಚಾಮುಖಸ್ಯ ವೈ।
ಸೋದಾಹರಣ ಲಕ್ಷಣಾಃ ತೇವಿಊ ನಾಟಕ ಗೋಚರಾಃ।
ವಿಸ್ತರತಸ್ತು ಚಿತ್ತೇನ ನಿಃಶಂಕೇನ ನ ತೇನಿರೇ॥" (ಸಂ.ರ.)

(ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿರುವ ಕ್ರೀಡನೀಯಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕಥಾಭಿನಯ ಭಾಗವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನರ್ತನಭಾಗವನ್ನು ಮಾತ್ರ ವಿಸ್ತರಿಸಿರುವುದಾಗಿದೆ)

ಈ ವೀಥೀ ಪ್ರಹಸನಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ನಾನಾ ವಿಧದ ಹಾಸ್ಯ ಭೇದಗಳಿವೆ-ಅಸತ್ಪ್ರಲಾಪ, ವಾಕ್ಕೇಲಿ, ಛಲ, ವ್ಯಾಹಾರ, ಗಂಡ, ಪ್ರಹೇಲಿಕಾ, ಶಿಂಗಕ (ಶಿದ್ಗಕ) ಇತ್ಯಾದಿ. ವಿಸ್ತರಭಯದಿಂದ ಇವುಗಳ ಲಕ್ಷಣ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದ್ಧರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳ ವಿವರಣೆಯಿದೆ. ವೀಥಿಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಥವಾ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳಿರುತ್ತವೆ. (ಏಕಹಾರ್ಯಾ ದ್ವಿಪಾತ್ರಹಾರ್ಯಾವಾ) ವೀಥಿಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಭರತನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

'ಅಸಂಬದ್ಧಂ ತು ಯದ್ವಾಕ್ಯಂ ಅಸಂಬದ್ಧಮಥೋತ್ತರಂ।
ಅಸತ್ ಪ್ರಲಾಪಿತಂ ಚೈವ ವೀಥ್ಯಾ ಸಮ್ಯಕ್ ಪ್ರಯೋಜಯೇತ್।'

ಪ್ರಹಸನ ಭೇದಗಳೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇದೇ ತೆರನಾಗಿವೆ. ಶುದ್ಧ ಪ್ರಹಸನದಲ್ಲಿ:

"ಭಗವತ್ತಾಪಸ ಭಿಕ್ಷುಶ್ರೋತ್ರಿಯ ವಿಪ್ರತಿಹಾಸಸಂಯುಕ್ತಂ।
ನೀಚ ಜನ ಸಂಪ್ರಯುಕ್ತಂ ಪರಿಹಾಸಾಭಾಷಣ ಪ್ರಾಯಂ।

(ಸು)ಅವಿಕೃತಭಾಷಾಚಾರಂ ವಿಶೇಷಹಾಸೋಪಹಾಸರಚಿತ ಪದಂ।
ಲೋಕೋಪಚಾರಯುಕ್ತಾ ಯಾ ವಾರ್ತಾ ಯಾಚ ದಂಭ ಸಂಯೋಗಃ।
ತತ್ಪ್ರಹಸನೇ ಪ್ರಯೋಜ್ಯ ಧೂರ್ತವಿಟವಿವಾದಸಂಪನ್ನಂ।
ವೇಶ್ಯಾಚೇಟ ನಪುಂಸಕ ಧೂರ್ತವಿಟಾಬಂಧಕೀಚ ಯತ್ರ ಸ್ಯುಃ।
ಅನಿಭೃತವೇಷಪರಿಚ್ಛದ ಚೇಷ್ಟಾಕರಣಾತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣಂ।"

ಹೀಗೆ ಶುದ್ಧ, ಸಂಕೀರ್ಣ ಎಂಬ ಎರಡು ವಿಧದ ಪ್ರಹಸನಗಳ ಲಕ್ಷಣ. ನಮ್ಮ ಆಟದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಿಂಗಿ–ಸಿಂಗರ ಹಾಸ್ಯ (ಸಂಗಾರ ಪಾಟ ಹಾಸ್ಯ), ಮಡಿವಾಳನ ಹಾಸ್ಯ, ಸೂಳೆಯ ಹಾಸ್ಯ, ಆಚಾರಿಭಟ್ಟನ ಹಾಸ್ಯ (ಪುರೋಹಿತನ ನಕಲಿ), ಒತ್ತೆ ಬೈರಾಗಿ ಹಾಸ್ಯ, ಹಿಂಡು ಭೈರಾಗಿ ಹಾಸ್ಯ, ಹಾರುವನ ಹಾಸ್ಯ, ಓಡಾರಿ ಹಾಸ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾನಾ ವಿಧದ ಹಾಸ್ಯಗಳು ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ವೀಥಿ ಪ್ರಹಸನಾಂಗಗಳ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಒಂದಿಷ್ಟು ಅಭ್ಯಂತರವಿಲ್ಲದವು. ಇವೆಲ್ಲ ಮುಖ್ಯ ಕಥಾರಂಭಕ್ಕೆ ಮುನ್ನ ಆಮುಖದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವಂತಹವು.

ಇದಾದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಸ್ತಾವಕನು ಬಂದು (ಅವನಿಗೆ ಕಥಾಪ್ರಸಂಗಿಯೆಂದು ಹೆಸರು), ಮುಂದಿನ ಪ್ರಯೋಗದ ಕಥಾಭಾಗವನ್ನು ತಿಳಿಸಬೇಕು. ನಮ್ಮ ಆಟದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನು ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಥಾನುಸಾರ ಹೇಳುವುದು ಎಂದು ಹೆಸರು. ಅನಂತರ ಯವನಿಕಾಂತರದಲ್ಲಿ (ತೆರೆಸೀರೆ ಹಿಂದೆ) ವೀರರಸಪ್ರಧಾನವಾದ ಒಂದು ಪದ್ಯವನ್ನು ಹೇಳಿ, ಆಮೇಲೆ ವಾದಕರು ಶುಷ್ಕ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು (ಗೀತವಿಲ್ಲದೆ) ಬಾರಿಸಬೇಕೆಂದು ವಿಧಿ. ಇದೂ ನಮ್ಮ ಆಟದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಮವೆ. ಪೀಠಿಕೆ ಹೊಡೆಯುವುದೆಂದು ನಾವು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಆಮೇಲೆ ಮುಖ್ಯ ಕಥೆಯು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ವೇಷಗಳ ಪ್ರವೇಶ. ಇದನ್ನು ನಾವು 'ಪ್ರಸಂಗ ಹೊರಡುವುದು' ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವಷ್ಟೆ. ಈ ವೇಷ ಪ್ರವೇಶದಲ್ಲಿ ನರ್ತನಾರಂಭದಲ್ಲಿ ವಾದ್ಯಬಾರಿಸುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ನಾವು ಹೇಳುವ 'ಅಬ್ಬರತಾಳ' ಎಂಬುದು ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತವೇ ಆಗಿದೆ–"ಕುಶೀಲವೈ ವ್ಯಕ್ತಿಯತೇ ನೃತ್ತಾದಾ ತೂರ್ಯ ಘೋಷಣಂ ತದಬ್ಬರಮಿತಿ ಪ್ರೋಕ್ತಂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವಿಶಾರದೈಃ...... ಝಂಪಾತಾಳಾನುಸಾರತಂ........ ತತೋ ನಾಟಪದಸ್ಯಾ ಪ್ರಯೋಗೇ ರೀತಿರಿಷ್ಯತೇ" (ಭ.ಕ.ಮಂ.) ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದಿರುವ ಅವರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ: "ಜಂಪಾತಾಳಾನುಸಾರಮುಗ ಜಗದತ್ತಾ ಅನೀ ಅಕ್ಷರಾಉಚಾತನೇ ತತ್ತಕಾರಮು ಚೇಯುವಲೆನು. ನಾಟರಾಗಾನ ಪದಮು ಪಾಡೆದತ್ಪ್ರಡು". ಇದೇ ನಮ್ಮ ಅಬ್ಬರ ತಾಳದ ಕ್ರಮ. (ಜಂಪೆ ತಾಳದ ಜತಿ) –ದಗದತ್ತಾಂ ತರಿಕಿಟದಿತ್ತಾಂ........ ಇತ್ಯಾದಿ ಜಂಪೆತಾಳದ ಪಾಟಕ್ರಮವನ್ನೇ ಆಗ ಬಾರಿಸುವುದು. ನಮ್ಮ ಪ್ರಸಂಗಾರಂಭದ ಪದ್ಯವು ನಾಟ ರಾಗದಲ್ಲೇ ಇರುವುದು, ಹೇಳುವುದು ಎಂಬುದು ಸಹಾ ನಮಗೆಲ್ಲ ತಿಳಿದ ವಿಚಾರವೇ ಆಗಿದೆ.

ಇದೀಗ ನಮ್ಮ ಆಟದ ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ನಡೆಯತಕ್ಕ ಆರಂಭದ ವಿಘ್ನೇಶ್ವರ ಸ್ತುತಿಯ ಕುರಿತು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಗಜವದನನಾದ ವಿಘ್ನೇಶ್ವರನ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿಲ್ಲ. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ವಿಘ್ನೇಶ್ವರನ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಇದು ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದ ಇತರ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ತಿಳಿದು ಬರುವ ವಿಷಯ (ಯಾಜ್ಞವಲ್ಕ್ಯಸ್ಮೃತಿ, ಮಿತಾಕ್ಷರೀ ಇತ್ಯಾದಿ). ಹೇಗಿದ್ದರೂ ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಾರಂಭಕ್ಕೆ ವಿಘ್ನೇಶ್ವರನಿಗೆ ಪ್ರಥಮ ಪೂಜೆ ಸಲ್ಲುವ ಪದ್ಧತಿಯು ರೂಢಿಗೆ ಬಂದುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. "ವಿಘ್ನೇಶ್ವರೀ ಭಾರತೀಂ ದೇವೀಂ ಬ್ರಹ್ಮಾವಿಷ್ಣು-

ಹೇಶ್ವರಾನ್। ರಂಗಂ ತದ್ದೇವತಾಸ್ತಾಲವಾದ್ಯಂ ಭಾಂಡಾನಿ ಚ ಕ್ರಮಾತ್." ಆ ರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಆಟದ ರಂಗದಲ್ಲಿಯೂ ಮೊದಲ ಸ್ತುತಿಯು ಸಲ್ಲುವುದು ವಿಘ್ನೇಶ್ವರ-ಗೆ. ಈ ಗಣಪತಿಯ ಸೇವಾನೃತ್ತಕ್ಕೆ 'ಗಣಪತಿ ಕೌತುಕ'ವೆಂದು ಹೆಸರು. ಇದೇನು ಕೌತುಕ ಎಂದು ನೋಡೋಣ. ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರಾದಿ ಅನೇಕ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಲ್ಪ-ಟ್ಟಿರುವಂತೆ ಮೃದಂಗಾದಿ ವಾದ್ಯಗಳ ನಾನಾವಿಧದ ವಾದನ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಪಾಟಾಕ್ಷರ-(ಕತ, ದಿಮಿತ, ತರಿಕಿಟ, ಜಣುತಕ ಇತ್ಯಾದಿ)ಯುಕ್ತವಾಗಿ ಬಾರಿಸುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಅಂದರೆ ವಾದ್ಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ ಯತಿಗಳೆಂದು ಹೆಸರು. ಇಂತಹ ಯತಿಗಳಲ್ಲಿ ಜಕ್ಕಾ, ಗಜರ, ಗೋಣಿ, ಕವಿತಾ, ಪದ, ಮಲಪ, ಛಂಡಣಾ ಇತ್ಯಾದಿ ಮೂವತ್ತೆರಡು ಭೇದಗಳಿವೆ. ವುಗಳ ಅವಾಂತರ ಭೇದಗಳು ಹಲವಿವೆ. 'ಜಕ್ಕಾ' ಎಂಬುದು ಜತಿಯ ಒಂದು ಭೇದ. ವರ ಲಕ್ಷಣವಿದು: "ಕಸ್ಯಾಚಿದ್ ಕೂಟವರ್ಣಾಭ್ಯಾ ರಚಿತೋತ್ಸಂಕ ಕೋಮಲಾಃ। ಕರೂಪಾಕ್ಷರಸ್ತಾಲಚ್ಛಂದೋಭಿವ್ಯಂಜನೋಜ್ವಲಃ। ಯೋ ವಾದ್ಯತೇ ವಾದ್ಯಖಂಡೋ ರಾವೃತ್ಯೈರ್ಬಹುಭಿರ್ಮುಹುಃ। ಯತಿರ್ಜಕ್ಕಾಚ ಸಾ ತಜ್ಜ್ಞೈರ್ವಾದ್ಯಾ ಮಂಠಾದಿ ಸಾಲಗೇ" ಸಂ.ರ.). ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನಾದ ಕಲ್ಲಿನಾಥನು 'ಕಥೊಂಗ ತಥೊಂಗಿಟ' ಇತ್ಯಾದಿ ಪಾಟ-ಳಿಂದ ಮಧ್ಯಮಧ್ಯ ವಿರಾಮಸಹಿತವಾಗಿ ಮೃದಂಗ ಬಾರಿಸುವ ಯತಿಗೆ ಜಕ್ಕಾ ಎಂದು ಹೆಸರಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ('ಸಾಯತಿರ್ಜಕ್ಕಾ......ಜಕ್ಕೇತಿ ಸಂಜ್ಞಾಂತರಂ।') ಸಂಗೀತರತ್ನಾ-ಕರದಲ್ಲಿರುವ ಜಕ್ಕಾ ಎಂಬ ಈ ಪದವನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ನಮ್ಮ ಸಂಶೋಧಕರು ಅದುವೇ ಯಕ್ಷಗಾನ! ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲೂ ಯಕ್ಷಗಾನವಿದೆ!!' ಎಂದೂ 'ಎಕ್ಕಲಗಾಣ' ವನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬಂತೆ ವಾದಿಸುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಆನುಷಂಗಿಕವಾಗಿ ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದೆ ಅಷ್ಟೇ.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಯತಿಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿತಾ ಎಂಬುದೊಂದು ಪ್ರಭೇದವಿದೆಯಷ್ಟೇ. ಇದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕೌತುಕ, ಕಲುತ, ಕೌತಕಿತ ಎಂದೂ ಹೆಸರು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕೌತಕಿತದ ಲಕ್ಷಣವು ಹೀಗಿದೆ: "ಯತ್ಕಿಂಚಿತ್ ಕಾಳಸಂಬದ್ಧಂ ದೇವತಾವಿಷಯಾತ್ಮಕಂ ವಿಚಿತ್ರಪದಸಂಯುಕ್ತಂ ಶಬ್ದಾರ್ಥೈರುಪ ಶೋಭಿತಂ ದೇಶೀಯ ಭಾಷಾಸಹಿತಂ ವೃತ್ತಾಂತಂ ಕೌತಮುಚ್ಯತೇ" (ಭರತಾರ್ಣವ, ಭರತಕಲ್ಪಲತಾಮಂಜರಿ ಇತ್ಯಾದಿ). ಅದರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ (ಗ್ರಂಥಪಾತದಿಂದ ಕೂಡಿ) ಹೀಗಿದೆ: "ನಾಂದಿಜೇಶಿನವೆನುಕನು ತತ್ತಕಾರಮು ಜೇಶಿ ಅರಿದಿರು....ವಾಯಿಂಚವಲೆನು. ಅಶುವೆನುಕ ವಿನಾಯಕ ಕೌತುಕಮುನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರಕಾರಾ (ಲೈ) ನ ಕೈಯಡುಲುನ್ನು .... ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಾರಂಭಮಂದು ಚೇಯವಲೆನು." ನಾಂದಿಯ ಬೆನ್ನಿಗೆ ತತ್ತಕಾರವನ್ನು ಮಾಡಿ 'ಅರಿದಿರು.......' ನುಡಿಸಬೇಕು. ಅದರ ಬೆನ್ನಿಗೆ ವಿನಾಯಕನ ಕೌತುಕವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಕಾರವಾದ 'ಕೈಯಿಡು' (ಪಾಟಸಹಿತವಾದ ಅಂಗಹಾರ ವಿಶೇಷ) ಗಳನ್ನು ನಾಟ್ಯಾರಂಭಕ್ಕೆ ಮಾಡಬೇಕು ಎಂದು ಇದರ ಅರ್ಥ. ಕೈ-ಯಡುವಿನ ಲಕ್ಷಣ "ಕೈಯಡ್ವಾದಿಸ್ತ ತಕ್ಕತ್ತೋದಿಕ್ಕತ್ತೋ ದಿಗಿರೇವ ಚ। ಶಿರೋಭೇದೈಃ ಸಮಾಯುಕ್ತೋ ದೃಷ್ಟಿಸ್ಥಾನಕ ಸಂಯುತಃ। ವೃತ್ತಹಸ್ತಾನುಚಾರೀ ಚ ಪಾದಚಾರಸ್ತು ಕೈ-ಯಡುಃ। (ಭರತಾರ್ಣವದಲ್ಲಿ ಭರತಾರ್ಥ ಚಂದ್ರಿಕೆಯಿಂದ ಉದ್ಧೃತಿ). ನಮ್ಮ ಆಟದಲ್ಲಿ ಗಣಪತಿ ಕೌತುಕದ ನೃತ್ತ ಯತಿಯೂ ಇದುವೆ ಆಗಿದೆ. 'ಕಕ್ಕತ್ತೊ ದಿಕ್ಕತ್ತೋ ತದ್ದಿತ್ತಕ-ಕೋರಿಗುತಕ। ಧಿಕಿತಕ ಕಾಥೈ ತಾ ತೋಂಗುತಕ ತದಿಗಿಣತೋ। ತಾಂದಿಗಿದಿಗಿಥೈ.. ತಿತ್ತಿತ್ತೈ।

... .ಅರಿದಿರು....... ।ಮರುವಿನ ವಿಘ್ನವಿನಾಯಕ ಧೀಂಕಿಟತರಿಕಿಡ।ವಿನುಕುಟ ಅರಳಿಯ ಗಣಪತಿ ಜೇಜೇ। ಜಕ್ಕಿಟ ಉದರಿಕಿಟಂ। ಜೇಜೇ ಕಿಣ್ಬಂ ಕದಿಕ್ಕು ಕುದಿಕ್ಕು ಆನೆಮುಗತ್ತ್ರವ ಥಕ್ಕಿಟ ಕಿಟ ಕಿಟತಕ ಥೋಂಗುತಕ। ದೇವರು ತರುಮುಕ ಕೋಂಗಿತ ಕಿಟತಕ। ಗಣ ಕಮತು ಕತ್ತೆಯರ್ ವಿನೆಯರ್। ಉಗುರ್ದಾಂ ಉಗುರ್ದಿಂ। ಕಕ್ಕು ತಿಕ್ಕುತಕ್ಕುಟ್ಟೆ। ನಮ್ಮ ಆಟವು ಆದ್ಯಂತವಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕ್ರಮವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿರುವುದು ಎಂಬುದ ಇದೂ ನಿದರ್ಶನವಲ್ಲವೇ?

ಈ ಗಣಪತಿ ಸ್ತುತಿಯಾದ ಮೇಲೆ 'ಕುಂಡಲಮಣಿಭೂಷಣ। ಹೇ ಸುಬ್ಬರಾಯ ಮಂಡಲ–ನಾಯಕನೇ' ಎಂಬ ಪದ್ಯದಿಂದ ಷಣ್ಮುಖನ ಸ್ತುತಿಪರವಾದ ನೃತ್ತವು ನಡೆಯು ತ್ತದೆ. ಬ್ರಹ್ಮಜ, ಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ, ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಎಂಬುವು ಸ್ಕಂದನ ಪುರಾಣಪ್ರಸಿದ್ಧನಾಮಗಳು "ಕನಕಕುಂಡಲ ಮಂಡಿತ ಷಣ್ಮುಖಂ ಕರ್ಣಶೋಭಿತ ಮಣಿ। ಕುಂಡಲದ್ಯುತಿಮಂಡಿತ ಭೂ। ಮಂಡಲೇಶಮಖಂಡಿತಾ" ಇತ್ಯಾದಿ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಪರವಾದ ಅನೇಕ ಸ್ತೋತ್ರಗಳ ಅವನ ಗುಣನಾಮಗಳು ಸರ್ವಶ್ರುತವಾಗಿವೆ.

ನಮ್ಮ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಳಗವಿರುವ ಕಥಾಭಾಗಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಿರುವವಷ್ಟೇ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೋ 'ಕ್ತವಾಗಿರುವಂತೆ ದೃಶ್ಯಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಸುಕುಮಾರ, ಆವಿದ್ಧ ಎಂಬ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಎರಡು ಭೇದಗಳಿವೆ. "ಛೇದ್ಯಭೇದ್ಯಆಹವಾತ್ಮಕ"ವಾದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಆವಿದ್ಧವೆಂಬ ಸಂಜ್ಞೆ ನಮ್ಮ ಆಟವು ಆವಿದ್ಧ ಪ್ರಯೋಗವೆ. ಭರತನು ಗ್ರಂಥಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಕ್ರೀಡನೀಯ ಕಕ್ಕೆ ಅವನೇ ಉದಾಹರಿಸಿದ ದೃಶ್ಯಪ್ರಯೋಗವು ಎಂತಹುದೆಂದು ನೋಡೋಣ. ಹಾಗೆ ಉದಾಹೃತವಾದ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರಯೋಗವೇ ಇಂದ್ರವಿಜಯವೆಂಬ ದೇವಾಸುರಯುದ್ಧದ ಇತಿಹಾಸ. ಅದು ಪ್ರಥಮತಃ ಬಾಹ್ಯಪ್ರಯೋಗವಾಗಿಯೆ ನಡೆಯಿತು. ತಮ್ಮ ಪರಾಜಯ- ವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಆ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ದೈತ್ಯರು ಕುಪಿತರಾಗಿ ಆಟಕ್ಕೆ ವಿಘ್ನ ಮಾಡಿದರು. ವಿಘ್ನಕಾರಕರ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ತಡೆಯುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಸುತ್ತಲೂ ಗೋಡೆಯಿದ್ದ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹವೂ ಸುಭದ್ರವಾದ ರಂಗಪೀಠವೂ ಮತ್ತೆ ನಿರ್ಮಿಸಲ್ಪಟ್ಟವು ಮತ್ತು ವಿಘ್ನೋಪಶಮನಕ್ಕಾಗಿ ಶಿವ, ಸ್ಕಂದನೇ ಮೊದಲಾದ ದೇವತಾಸ್ತುತಿಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ನಾಂದೀ ಎಂಬ ಪೂರ್ವರಂಗ ವಿಧಾನವು ಪ್ರಯೋಗದ ಅಂಗವಾಯಿತು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಉದಾಹೃತವಾದ ಪ್ರಯೋಗವು ಅಮೃತ ಮಂಥನವೆಂಬ ಸಮವಕಾರ. ಆಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ಸಂಭವಿಸುವ ಭಯಂಕರ ಅನಾಹುತ ವಿದ್ರವಗಳೇ ಅದರ ಕಥಾವಸ್ತು. "ಯುದ್ಧ ಜಲಸಂಭವೋ ವಾ ವಾಯ್ವಗ್ನಿ ಜಲೇಂದ್ರ ಸಂಭವೋವಾ ವಾಹಿನಗರೋಪರೋಧಜೋ ವಾ ವಿಜ್ಞೇಯೋ ವಿದ್ರಾವಸ್ತ್ರಿವಿಧಃ। ಅರ್ಥಂ ಹಿ ಸಮವಕಾರೇ ಅಪ್ರತಿಸಂಧಾನ ಮಿಚ್ಛಂತಿ" ಎಂದಿದೆ ಅದರ ಲಕ್ಷಣ. ಮೂರನೆಯ ಪ್ರಯೋಗವು ತ್ರಿಪುರ ಸಂಹಾರವೆಂಬ ಡಿಮ. ಇದೂ ಅದ್ಭುತ ಭಯಂಕರವಾದ ಕಥಾ- ಪ್ರಯೋಗ: "ಯುದ್ಧ ನಿಯುದ್ಧ ಪ್ರಕಾಶಣ ಸಂಘೇಟ ಕೃತಶ್ಚ ಕರ್ತವ್ಯಃ। ಮಾಯೇಂದ್ರ ಜಾಲಬಹುಲೋ ಬಹುಪುರುಷೋತ್ಥಾನ ಭೇದ ಸಂಯುಕ್ತಃ। ದೇವಾಸುರರಾಕ್ಷಸಭೂತ ಯಕ್ಷನಾಗಾಶ್ಚ ಪುರುಷಾಃಸ್ಯು ... ಸಾತ್ವತ್ಯಾರಭಟೀವೃತ್ತಿರ್ಸಂಯುಕ್ತಃ" –ಇದು ಡಿಮದ ಲಕ್ಷಣ. ಆವಿದ್ಧಪ್ರಯೋಗ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ "ಛೇದ್ಯ ಭೇದ್ಯಆಹವಾತ್ಮಕಂ .... ಪುಂಸೋನೇಪಥ್ಯ ಸಂಯುಕ್ತಂ .... ಅಲ್ಪಸ್ತ್ರೀಕಂ (ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳು ಕಡಿಮೆ ಇದ್ದು ಪುರುಷರೇ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ವಹಿಸುವಂತಹುದು) ಸಾತ್ವತ್ಯಾರಭಟೀಯುಕ್ತಂ ....

ಏಷಃ ಪ್ರಯೋಗಂ ಕರ್ತವ್ಯಃ ದೈತ್ಯದಾನವ ರಾಕ್ಷಸೈಃ। ಉದ್ಧತಾ ಯೇ ಚ ಪುರುಷಾಃ ಶೌರ್ಯ ವೀರ್ಯ ಬಲಾನ್ವಿತಾಃ।" ಎಂದು ಹೇಳಿದೆ. ಇಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ, ನಮ್ಮ ಭರತ-ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಆವಿದ್ಧಪ್ರಯೋಗದ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಗಳನ್ನೇ ರಚಿಸಬೇಕೆಂದೂ ಭರತನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. "ಯುದ್ಧಿವ್ಯನಾಯಕಯುತಂ ಕಾವ್ಯಂ ಸಂಗ್ರಾಮಬಂಧವಧಯುಕ್ತಂ ತದ್ಭಾ-ರತೇ ತು ವರ್ಷೇ ಕರ್ತವ್ಯ... ....". ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಪಾತ್ರವಹಿಸದಿರುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ಪರಂಪರಾನುಗತವೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು.

ಇನ್ನು ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟದ ಆಹಾರ್ಯಾದಿ ನೇಪಥ್ಯ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸೋಣ. "ನಮ್ಮ ಪಾತ್ರಗಳ ವೇಷಭೂಷಣಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ, ಕ್ರಮವಿಲ್ಲ, ಅಂದವಿಲ್ಲ, ಚೆಂದವಿಲ್ಲ, ಸಿಕ್ಕಾಪಟ್ಟೆ ಬಣ್ಣ ಬಳಿದುಕೊಂಡು, ಸ್ಥಾನಮಾನದ ಔಚಿತ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ಏನೇನೊ ವಿಕಾರ-ಮಾಡುತ್ತಾರೆ" ಎಂಬ ದೂಷಣೆಗಳು ಇವೆಯಷ್ಟೇ.

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಆಹಾರ್ಯದಲ್ಲಿ (ವೇಷಕಟ್ಟುವುದರಲ್ಲಿ) ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮುಖಕ್ಕೆ, ಇತರ ಅಂಗಗಳಿಗೆ ಸಹ, ಬಣ್ಣ ಉಜ್ಜಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ವರ್ಣಕ್ರಿಯೆ ಅಥವಾ ವರ್ತನೆ ಎಂದು ಹೆಸರು. ಮೈಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚುವುದಕ್ಕೆ ಅಂಗರಚನೆಯೆಂದು ಹೆಸರಿದೆ. ನಮ್ಮ ಆಟದವರು ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ 'ಹತ್ತನೆಮಾಡುವುದು' 'ಬಣ್ಣಹತ್ತಿಸಿ-ಕೊಳ್ಳುವುದು' ಎಂದೇ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹಲವು ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿ-ಸುತ್ತೇವೆ. ಶೃಂಗಾರ ವೇಷಗಳ ಮುಖಕ್ಕೂ ನಾಲ್ಕೈದು ಬಗೆಯ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಹಾಕುತ್ತೇವೆ. ಸುಂದರವೇಷಗಳು ಸುಂದರವಾಗಿಯೇ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವು ಅತ್ಯಂತ ಉಜ್ವಲ-ವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಶೃಂಗಾರ ವೇಷಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ರಾಮ, ಲಕ್ಷ್ಮಣ, ಅರ್ಜುನ, ಕೀಚಕ ಮೊದಲಾದವರೂ, ಮನ್ಮಥನು ಸಹ, ನಾಲ್ಕೈದು ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಹಚ್ಚಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಸಾಮಾನ್ಯರ ದೃಷ್ಟಿಗೆ, ಇದೆಂತಹ ಶೃಂಗಾರ! ಸುಂದರ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವೇ ಇಲ್ಲ-ವಲ್ಲ ಎಂದು ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಭರತನು ಹೇಳಿರುವ ಶೃಂಗಾರದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನೋಡಿ: "ತತ್ರ ಶೃಂಗಾರೋ ನಾಮ ಉಜ್ವಲವೇಷಾತ್ಮಕಃ। ಯಥಾಗೋತ್ರಕುಲಾಚಾ-ರೋತ್ಪನ್ನಾನಿ ಆಪ್ತೋಪದೇಶ ಸಿದ್ಧಾನಿ ಪುಂಸಾಂನಾಮಾನಿ। ತಥೈವ ಏಷಾಂ ರಸಾನಾಂ ಭಾವಾನಾಂ ಚ ನಾಟ್ಯಾಶ್ರಿತಾನಾಂಚಾರ್ಥಾನಾಂ ಆಚಾರೋತ್ಪನ್ನಾನಿ ಆಪ್ತೋಪದೇಶ-ಸಿದ್ಧಾನಿ ನಾಮಾನಿ ಭವಂತಿ। ತದೇವಮೇವ ಗುರ್ವಾಚಾರಸಿದ್ಧೋ ಹೃದ್ಯೋಜ್ವಲವೇತ್ರಕಃ ಶೃಂಗಾರೋ ರಸಃ।" ಈ ಶೃಂಗಾರದ ವೇಷಗಳು ಎಲ್ಲ ಅವಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ಥಿರವಾಗಿರುವು-ವೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ನಮ್ಮ ಆಟದಲ್ಲಿಯೂ ವನವಾಸದ ರಾಮಲಕ್ಷ್ಮಣರು, ಪಾಂಡವರು ವೇಷಪಲ್ಲಟ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲವಷ್ಟೇ.

ಮುಖದ ಮೇಲೆ ನಾನಾವಿಧದ ಗೆರೆಗಳನ್ನೆಳೆದು ನಾಲ್ಕೈದು ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ವೈವಿಧ್ಯ-ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹಚ್ಚುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವೇಷದ ಮುಖವೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ವಿಶಿಷ್ಟಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ನಮ್ಮ ವರ್ತನೆಯ ಕ್ರಮ. ಒಂದಕ್ಕೆ ಕೆಂಪು ಹಚ್ಚಿದ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದಕ್ಕೆ ಬೇರೊಂದು ಬಣ್ಣವಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದೇ ಬಣ್ಣ-ವಾದರೆ ಆ ಬಣ್ಣದ ಭಾಗದ ಚಿತ್ರಣವು ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಬಣ್ಣಗಳು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಕಾಣುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೂ ಆಯಾ ವರ್ಣರಚನೆಯ ಆಕೃತಿಭೇದಕ್ಕಾಗಿಯೂ

ಬಣ್ಣಗಳು ಸೇರುವ ಸಂದುಗಳಲ್ಲಿ ಬಿಳಿಗೆರೆಗಳನ್ನೂ ಚುಕ್ಕಿಗಳನ್ನೂ ಹಾಕುತ್ತೇವೆ. ಈ ರೇಖೆ-ಗಳನ್ನು ಆಯಾ ವೇಷೋಚಿತವಾದ ಕ್ರಮಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಮೊದಲು ಬರೆದು ಆಮೇಲೆ ಅವುಗಳ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ತುಂಬಿಸುತ್ತೇವೆ. ಈ ರೇಖಾಕ್ರಿಯೆಗೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ 'ಕುಡಿಗೆರೆ', 'ಕುಡಿಯೆಲೆ', 'ಕೊಡ್ಯಾಳ' ಎಂಬೀ ಹೆಸರುಗಳೆಂದು ಅನುಭವಸ್ಥರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಪ್ರಾಯಶಃ 'ಗುಡಿ' ಎಂಬ ಹಳೆಗನ್ನಡ ಶಬ್ದದ ಅಪಭ್ರಂಶವಾಗಿರಬೇಕು. 'ಗುಡಿ' ಎಂದರೆ ಬಣ್ಣತುಂಬಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಹಾಕುವ ಗೆರೆ ಎಂದರ್ಥ. (ಗುಡಿ=ವರ್ಣಪೂರ ರೇಖಾಯಾಂ-ಶ ದ.). ಬಣ್ಣಹಾಕುವ ವೃತ್ತಿಯವರಿಗೆ ಗುಡಿಕಾರರೆಂಬ ಹೆಸರು ಅರ್ಥಾ-ನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ಬಂದಿರಬಹುದು ಎಂದು ಅನುಮಾನಿಸಬಹುದು. ಇರಲಿ. ಹಣೆಯ ಮೇಲೆ ಹಾಕುವ ಬಿಳಿಗೆರೆಗೂ (ನಾಮ) ಕೊಡ್ಯಾಳವೆಂದು ಹೆಸರು. ನಾವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಮಿಶ್ರಮಾಡುವ ಕ್ರಮವೂ ಭರತನು ಹೇಳಿದ ಪ್ರಕಾರವೇ ಇದೆ.

ಆಯಾ ವೇಷಗಳ ಪಾತ್ರ ಸ್ವಭಾವಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ರೂಪಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ವರ್ತನೆಯನ್ನೂ ಕಿರೀಟವಸ್ತ್ರಾದಿಗಳನ್ನೂ ರಚಿಸುವ ವಿಧಾನವು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಬಣ್ಣಗಳು ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮುಚ್ಚಬೇಕೆಂದಿದೆ. ಅಂಗೋಪಾಂಗಗಳು ಒಂದಿಷ್ಟೂ ಕಾಣಕೂಡದು. ಕಟ್ಟಿದ ವೇಷವೇ ಆ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರದ ನಿಜ ಪ್ರಕೃತಿ ಎಂಬಂತಾಗಬೇಕು. "ವರ್ತನಾಚ್ಛಾದಿತಂ ರೂಪಂ ಸ್ವವೇಷಪರಿವರ್ಜಿತಂ। ನಾಟ್ಯಧರ್ಮ ಪ್ರವೃತ್ತೇನ ಜ್ಞೇಯಂ ತತ್ ಪ್ರಕೃತಿಸ್ಥಿತಂ। ಸ್ವವರ್ಣಮಾತ್ಮನಶ್ಛಾನ್ಯ ವರ್ಣಜ್ಯೈರ್ವೇಷ ಸಂಶ್ರಯೈಃ। ಪ್ರಕೃತಿರ್ಯಸ್ಯ ಕರ್ತವ್ಯಂ ತಸ್ಯ ಪ್ರಕೃತಿಮಾಸ್ಥಿತ್। ... ವರ್ಣಕೈಶ್ಚೈವ ವೇಷೈಶ್ಚ ಛಾದಿತಃ ಪುರುಷಸ್ತಥಾ ಪರಪ್ರಭಾವಂ ಕುರುತೇ ಯಸ್ಯವೇಷಸಮಾಶ್ರಯಂ।" ಅಂಗರಚನೆಯಲ್ಲಿ ದೇವತೆಗಳು, ಯಕ್ಷರು, ಅಪ್ಸರೆಯರು ಇವರಿಗೆ ಗೌರವರ್ಣ (ಗೌರವೆಂದರೆ ಕೆಂಪು ಹಳದಿ ಬಣ್ಣಗಳ ಮಿಶ್ರಣ); ರುದ್ರಸ್ಕಂದರಿಗೆ ತಪನೀಯ (ಕಡುಗೆಂಪು)ವರ್ಣ; ನರನಾರಾಯಣರಿಗೆ ಶ್ಯಾಮವರ್ಣ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಭಾರತವರ್ಷದಲ್ಲಿ ವೇಷಗಳ ವರ್ಣಕ್ರಿಯೆಗೆ ಭರತನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ವಿಶೇಷ ನಿಯ-ಮಗಳು ಹೀಗಿವೆ: "ಪುನಶ್ಚಾಭಾರತೇ ವರ್ಷೇ ತಾಂಸ್ತಾಂ ವರ್ಣಾನ್ನಿಬೋಧತ। ರಾಜಾನಃ ಪಂಚವರ್ಣಾಸ್ಯುಃ ಶ್ಯಾಮೋಗೌರಸ್ತಥೈವಚ।...." (ಕೆಂಪು, ಬಿಳಿ, ಹಸುರು ಸೇರಿ ೫ ಬಣ್ಣ) 'ಕಾರಣಂಪ್ಯಪದೇಶೇನ ನಕಥಾಕ್ಮೇಚ್ಛಯಾ: ವರ್ಣಾಸ್ಯು ಅನ್ಯಃ ಪ್ರಯೋಕ್ತವ್ಯ......."

ಗಡ್ಡಮೀಸೆಗಳ ರಚನೆಗೆ ಶ್ಮಶ್ರುಕರ್ಮವೆಂದು ಪರಿಭಾಷೆ. ಅದು ಶುಕ್ಲ, ಶ್ಯಾಮ, ರೋಮಶ, ವಿಚಿತ್ರ ಎಂದು ನಾಲ್ಕು ವಿಧ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಬರೆಯು-ವಂತಹವು; ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಕೃತಕವಾದ ಕೂದಲಿನಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು. ನಮ್ಮ ಆಟಗಳಲ್ಲಿರುವ ಶ್ಮಶ್ರುಕರ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದೆ.

ಇನ್ನು ಶರೀರವನ್ನು ಮುಚ್ಚುವ ವಸ್ತ್ರ, ಕೂರ್ಪಾಸ (ಕುಪ್ಪಸ=ಅಂಗಿ) ಮುಂತಾದವು ನಾನಾ ವರ್ಣದ್ದಾಗಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇವು ಶುದ್ಧ, ರಕ್ತ, ಚಿತ್ರ, ವಿಚಿತ್ರಕ, ಪ್ರಾಲಂಬಕ ಎಂದು ಐದು ವಿಧವಾಗಿವೆ. ವಿಚಿತ್ರವೆಂದರೆ ಅನೇಕ ಬಣ್ಣಗಳುಳ್ಳದ್ದು ಎಂದು ಅಭಿನವ-

ಗುಪ್ತನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ವರ್ಣಯೋಜನೆಗಳೆಲ್ಲ ಆಯಾ ಪಾತ್ರಾಧಿಷ್ಠಿತವಾದ ರಸಭಾವ-ಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ.

ರಾಜವೇಷಗಳು ಸದಾ ಸಾಂಗ್ರಾಮಿಕ ವೇಷಗಳಾಗಬೇಕೆಂದಿದ್ದಾನೆ: "ವಿಚಿತ್ರಶಸ್ತ್ರ-ಕವಚೋ ಬದ್ಧತೂಣೋ ಧನುರ್ಧರಃ। ವಿಚಿತ್ರ ವೇಷಃ ಕರ್ತವ್ಯೋ ನೃಪಾಣಾಂ ನಿತ್ಯಮೇವಹಿ।" ವೇಷಗಳ ಕಿರೀಟಗಳಲ್ಲಿ ಕಿರೀಟ, ಅರ್ಧಮುಕುಟ, ಮೌಲೀ, ಶೀರ್ಷಮೊಲೀ ಎಂಬ ಭರತೋಕ್ತವಾದ ನಾಲ್ಕು ವಿಧಗಳು ಆಯಾ ವೇಷದ ವಯೋಧರ್ಮಗೌರವಗಳಿಗನುಸಾರ-ವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುವವುಗಳೇ. ಶೀರ್ಷಮೊಲಿಯನ್ನು ನಾವು ಸಿರಿ ಮುಡಿ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಅಮಾತ್ಯ ಕಂಚುಕಿ, ಶ್ರೇಷ್ಠೀ, ಪುರೋಹಿತ ಇವರುಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಬಂಧಪಟ್ಟಾದಿ ವೇಷ್ಟನಗಳನ್ನು (ಮುಂಡಾಸು) ಹೇಳಿದ್ದಾನಲ್ಲದೆ ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲ ಪುರುಷವೇಷ-ಗಳಿಗೂ ನಮ್ಮ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವಂತೆಯೇ ಕಿರೀಟಧಾರಣೆಯನ್ನೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಕಿರೀಟ-ಧಾರಿಗಳಿಗೆ ಬೆನ್ನಮೇಲೆ ಉದ್ದವಾದ ಕೇಶಭಾರವನ್ನು ಮೊಣಕಾಲವರೆಗೆ ಇಳಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿದೆಯಷ್ಟೇ. ಇದು ಸಹ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಕ್ರಮವೇ ಆಗಿದೆ. ಅದು ಬೆನ್ನು ಮುಚ್ಚುವು-ದಕ್ಕಾಗಿ ಇರುವುದಲ್ಲ; ಬೆನ್ನು ಕಾಣಿಸದಂತೆ ಕೂರ್ಪಾಸವನ್ನು ಧರಿಸುವುದೇ ಶಾಸ್ತ್ರವಿಧಿ. "ಕೇಶಾನಾಂಚಾತಿದೀರ್ಘತ್ವಾತ್ ಸ್ಮೃತಾ ಮುಕುಟಧಾರಿಣಾಂ." ನಮ್ಮ ವೇಷಗಳು ಧರಿ-ಸುವ ಕುಪ್ಪಸಗಳು, ಚಲ್ಲಣಗಳು ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತವಾದವುಗಳೇ: "ತಥಾ ಸಂಚಿಂತ್ಯ ಭರತಃ ಕೂರ್ಪಾಸಂ.... ಆಕರೋತ್ ಜಘನಾಂತ್ ಚೋರ್ಮಧ್ಯಂ ಜಾನ್ವಂತಂ ಮಧ್ಯಜಾನುಕಂ। ಅಗುಲ್ಫಾತ್ತು ಪುರೋವಸ್ತ್ರಂ ಕಿಂಕಿಣೀ ಚರ್ಮ ಸಂಯುತಂ। (ಭ. ಕ. ಮಂ. ಭರತಾರ್ಣವ) "..... ಕೂರ್ಪಾಸಮುಸ್ಕತನುಃ ಸಕಂಚುಕಂ ವಾ ಚಲನಂ।" ಎಂದು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನೂ ಪಾತ್ರಮಂಡನವಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುತ್ತಾನೆ. (ಚಲನವೆಂದರೆ ಚಲ್ಲಣ) ಕಿರೀಟಾಭರಣಾದಿಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುವ ಕ್ರಮವೂ ಸಹ ನಮ್ಮ ಆಟದಲ್ಲಿ ಭರತನು ಹೇಳಿರುವಂತೆಯೇ. ಭೇಂಡ, (ಬೆಂಡು ಹಿಲಿ), ಮಧೂಚ್ಛಿಷ್ಟ (ಜೇನು ಮೇಣ), ಅಭ್ರಕತ್ರ (ಕಾಗೆ ಬಂಗಾರ, ಅಭ್ರಕ, ಬಿಂಕದ ಥಳಕು), ಪುಸ್ತ (ತಾಳೆಯ ಮರದ ಗರಿ ಅಥವಾ ಅವುಗಳಿಂದ ಹೆಣೆದ ತಟ್ಟಿ), ಕಿಳಿಂಜ (ತಾಳೆ, ತೆಂಗು ಅಥವಾ ಬಯನೆ ಇವುಗಳ ಗರಿಗಳಿಂದ ಅಥವಾ ಬಿದಿರದೆಬ್ಬೆಗಳಿಂದ ಮಾಡಿದ ತಟ್ಟಿ) ಇವುಗಳಿಂದಲೇ ಮಾಡುವುದಾಗಿರುತ್ತದೆ.

'ಸಮಸ್ತಾಭಿನಯ ವಿಚಿತ್ರ ಪ್ರಯೋಗಸ್ಯ ಭಿತ್ತಿಸ್ಥಾನಮಾಹಾರ್ಯಂ' ಎಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಹೇಳಿದಂತೆ ಭರತನು ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಹಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟಷ್ಟು ಮಹತ್ವವನ್ನು ಇತರ ನಾಟ್ಯಾಂಗಗಳಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲವೆಂದರೂ ತಪ್ಪಾಗದು. "ನಾನಾವಸ್ಥಾಃ ಪ್ರಕೃತಯಃ ಪೂರ್ವನೇಪಥ್ಯಸಾಧಿತಾಃ। ಅಂಗಾದಿಭಿರಭಿವ್ಯಕ್ತಿಂ ಉಪಗಚ್ಛಂತ್ಯಯತ್ನತಃ। ತತ್ರ ಕಾರ್ಯಃ ಪ್ರಯತ್ನಸ್ತು ನಾಟ್ಯಸ್ಯ ಶುಭಮಿಚ್ಛತಾ। ತಸ್ಮಿನ್ ಯತ್ನಸ್ತು ಕರ್ತವ್ಯೋ ನೇಪಥ್ಯೇ ಶುಭ-ಮಿಚ್ಛತಾ।" ದೃಶ್ಯಪ್ರಯೋಗವು ಸಾರ್ಥಕವಾಗಬೇಕಾದರೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಹೃದಯಗ್ರಾಹಿಯಾ-ಗಬೇಕಾದರೆ, ನೇಪಥ್ಯ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ನಟರು ಬಹಳ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ವಹಿಸಬೇಕೆಂಬ ಭರತನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಇದರಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಕ್ಷಸ ಸ್ತ್ರೀವೇಷಗಳಿಗೆ ಭರತನು ಹೇಳಿರುವ ನೀಲ ವಸ್ತ್ರ-ನೀಲಮಣಿಗಳ ಆಭರಣ, ಕೆಂಪುಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣಗಳ ವರ್ಣಕ್ರಿಯೆ-ಇವೆಲ್ಲ ನಮ್ಮ ಆಟದ ಶೂರ್ಪನಖಿ, ನಕ್ರತುಂಡೆ, ಅಜಮುಖಿ ಇತ್ಯಾದಿ ರಾಕ್ಷಸ ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಯಥಾ-ವತ್ತಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ: ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ, ಆ ವೇಷಗಳನ್ನು 'ನೀಲಮಣಿ' ವೇಷಗಳೆಂದೇ

ಕರೆಯುವುದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಾಗಿದೆ.

ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ನಮ್ಮ ವೇಷಗಳು ಒಳಗಿದ್ದ ಚಲ್ಲಣವನ್ನು ಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಅದರ ಮೇಲಿಂದ ಅನೇಕ ಬಣ್ಣಗಳ ನೆರಿಗೆಯಿರುವ ವಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಅಂತರಾಂತರವಾಗಿ ಹಲವು ಸುತ್ತು ಸುತ್ತಿ ನಡುವಿನ ಸುತ್ತಲೂ ನೇತಾಡುವ ಬಣ್ಣಬಣ್ಣದ ಜಲ್ಲಿ (ಸೋಗೆವಲ್ಲಿ)ಗಳನ್ನು ಇಳಿಬಿಡುತ್ತಾರಷ್ಟೇ; ಅದನ್ನೇ ವೀರಗಚ್ಚೆ (ವೀರ–ಕಚ್ಚೆ) ಎಂದು ನಾವು ಕರೆಯುವುದು. ಕಚ್ಚೆ ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ನೇತಾಡುವ ವಸ್ತ್ರದ ನೆರಿಗೆ ಎಂದೇ ಅರ್ಥ. ನಮ್ಮ ಸಂಶೋಧಕರು ಹೇಳುವಂತೆ ಎರಡು ಕಾಲುಗಳಿಗೂ, ಪಾದದಿಂದ ನಡುವಿನವರೆಗೆ ವಸ್ತ್ರವನ್ನು ಸುತ್ತಿ ಕಟ್ಟಿ ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ವೇಷಗಳು ಉಡುವ ವಿಧಾನವು ಕಚ್ಚೆವಲ್ಲ. ಲೋಕರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಕಚ್ಚೆ ಹಾಕಿ ಉಡುವುದು ಎನ್ನುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಉಟ್ಟ ವಸ್ತ್ರದ ನೆರಿಗೆಯನ್ನು ಅಥವಾ ಮೂಲೆಯೊಂದನ್ನು ಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿಯೂ ಮುಂಭಾಗದಲ್ಲಿಯೂ ಇಳಿಬಿಡುವುದರಿಂದ ಆ ಹೆಸರು ಬಂದಿತು. ಹೀಗೆ ನಡುವಿನ ಸುತ್ತಲೂ ಆರು ಬದಿಗಳಲ್ಲಿ ನೆರಿ ಇಳಿಸಿ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಉಡುವ ಕ್ರಮವಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕೆ ಷಟ್‌ಕಚ್ಚೆವೆನ್ನುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಕ್ರಮವು ಈಗ ಅಪರೂಪವಾಗಿದೆ. ಕೌಪೀನ ಉಡುವುದನ್ನೂ ಲೋಕರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಕಚ್ಚೆಕಟ್ಟುವುದು ಎನ್ನುತ್ತಾರಷ್ಟೇ. ಕಚ್ಚೆಯನ್ನು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಬಿಗಿದು ನಡುಪಟ್ಟಿಗೆ ಕಟ್ಟುವುದರಿಂದಲೇ ಅದಕ್ಕೆ ಆ ಹೆಸರು ಬಂದಿತು. ಕಚ್ಚೆ ಎಂಬ ಪದದ ಅಪಭ್ರಂಶರೂಪಗಳು ಕಶ, ಗಸೆ, ಗಾಸೆ ಎಂದಾಗಿದೆ. ವೀರವೇಷಗಳು ಉಡುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ (ರಾಜವೇಷಾದಿಗಳು) ವೀರಗಾಸೆ ಎನ್ನುವ ರೂಢಿಯಿದೆ. ಆ ಗಾಸೆಯು (ವಸ್ತ್ರ) ಹತ್ತು ಮೊಳಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಉದ್ದವಿರುತ್ತದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅದರ ಲಕ್ಷಣವೂ ಹೀಗೆಯೇ ಇದೆ: "ಅಥ ಕಾಶಲಕ್ಷಣಂ— ಉಪರ್ಯೇಕೇನ ವಸ್ತ್ರೇಣ ತದಧೋಧಸ್ತ ಪರೈ:। ನೀಲಪೀತ — ಹರಿದ್ರಕ್ತ ಶುಕ್ಲೈಸ್ತುಲಿತ ರೂಪಕೈ:। ಸಂಯುಕ್ತಂ ಪಂಚಭಿರ್ವರ್ಣೈ: ಯಥಾರುಚಿ ಯಥಾಕ್ರಮಂ। ವೇಷಾನಿ ಪಾರ್ಥಿವಾನ್ಯೇವಂ ಶಾಸ್ತ್ರಸಿದ್ಧಾನ್ಯಥಾಪಿ ಚ।" ಇತ್ಯಾದಿ (ಭ. ಕ. ಮಂ.). ವೀರಗಾಸೆಯ ಈ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮುಂದಿನಿಂದ ಇಳಿಬಿಡುವ ಕಚ್ಚೆಕ್ಕೆ ಮುಸ್ಸಿ ಮತ್ತು ಒತ್ತೆನಾಕ್ ಎಂಬ ಹೆಸರು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ. ವರ್ತನಿಕಾ ಎಂಬ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಬ್ದದ ಅಪಭ್ರಂಶ ರೂಪವೇ 'ಒತ್ತೆನಾಕ್'. ಕೇರಳದ ಕಥಕ್ಕಳಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಹೆಸರೇ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ.

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಆವೇದ್ಯ, ಬಂಧನೀಯ, ಪ್ರಕ್ಷೇಪ್ಯ, ಆರೋಪಕ ಎಂಬ ಚತುರ್ವಿಧ ಆಭರಣಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನವು ಅವೇ ಆಕಾರ ಅವೇ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಆಟದ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿವೆ. ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಅಪಭ್ರಂಶವಾಗಿದ್ದರೂ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲ. ಉದಾ: ಪತ್ರಕರ್ಣಿಕಾ = ಕರ್ಣಪತ್ರ (ಕರ್ಣಪಾತ್ರ): ತ್ರಿರಸ = ತ್ರಿಸರ; ಚತೂರಸ = ಚಿತ್ರಾಸು; ಕಟಕ = ಕಟ್ಟು (ಕೈಕಟ್ಟು, ತೋಳಕಟ್ಟು): ಚೂಲಿಕಾ = ಚಳಕಿ; ಕರ್ಣಪೂರ = ಕೆನ್ನೆಪೂ; ಕರ್ಣಕೀಲಕ = ಕಿವಿಕೇತಗೆ; ಹರ್ಷಕ ಎಂದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಕಂಠಾಭರಣವಿಶೇಷವು ಪ್ರಾಯಶಃ ನಮ್ಮ ಆಟವಲ್ಲಿರುವ ಅಡ್ಡಿಗೆ (ಹಡ್ಡಿಗೆ) ಎಂದಾಗಿದೆ. ಆ ಆಭರಣವು ಸುಮಾರು ಒಂದಂಗುಲ ಚಚ್ಚೌಕದ ಬೆಂಡಿನ ಪಟ್ಟಿಗಳನ್ನು ದಾರದಲ್ಲಿ ಪೋಣಿಸಿ ಕಂಠಕ್ಕೆ ಬಿಗಿಯಾಗಿ ಕಟ್ಟುವಂತಹುದಾಗಿದೆ. ಬಿಚ್ಚಿದರೆ ಅದೊಂದು ಕನ್ನಡಿಹಾವಿನಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಗುಂಡಡ್ಡಿಗೆ ಎಂದೂ ಹೆಸರಿದೆ. ಅದರ ಮುಂದಿರುವ ಯಾವ ಭಾಗವೂ ಅದರಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಗುಂಡನಂ ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ

ಮರೆಮಾಡುವುದು, ಮುಚ್ಚಿ ಅಡಗಿಸುವುದು ಎಂಬ ಅರ್ಥ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಗುಂಡ-ಎಂಬ ಉಪ ಪದವು ಸೇರಿರಬೇಕು. ಕಂಠದ ಭಾಗವನ್ನು ಕಾಣದಂತೆ ಮುಚ್ಚಬಹುದಾದ ಏಕೈಕ ಸಾಧನವಾದ ಆಭರಣವು ಬೇರೊಂದಿಲ್ಲ. ಇತರ ವಿಧಾನಗಳಿಂದ ಕಂಠದ ಚಲನವಲನಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗದಂತೆ ಆ ಭಾಗವನ್ನು ಮುಚ್ಚಲಿಕ್ಕೆ ಆಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಮತ್ತು, ಪುರುಷರ ಕಂಠದಲ್ಲಿ ಗಂಟಲಿನ ಎಲುಬಿನ ಭಾಗವು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿ ಕಾಣುವ 'ಗಂಟು'-ಕಂಠಮಣಿ (Adam's Apple) ಇದೆಯಷ್ಟೇ: ಇದು ಸ್ತ್ರೀಯರ ಕಂಠದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಪುರುಷರು ಸ್ತ್ರೀವೇಷವನ್ನು ಹಾಕುವಾಗ ಆ ಕಂಠಮಣಿಯು ಸ್ತ್ರೀಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಕೊರತೆಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಅಡಗಿಸುವ ಉದ್ದೇಶವು ಈ ಆಭರಣಕ್ಕಿರುವುದರಿಂದ ಸ್ತ್ರೀವೇಷಗಳು ಇದನ್ನು ಧರಿಸುತ್ತವೆ.

ಇನ್ನು ಆಹಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಾದಿ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರದ ಕೆಲವು ದೇಶೀಯ ಆಭರಣ ವಿಶೇಷಗಳೂ ನಮ್ಮ ವೇಷಗಳ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭುಜಕೀರ್ತಿ (-ದಂಬೆ) ಎದೆಯನ್ನು ಮುಚ್ಚುವ ಕೊರಳಾರವೆಂಬ ಹೆಸರಿನ ಆಯತ ವೃತ್ತಾರ್ಧಾಕಾರದ, ಅಲಂಕೃತವಾದ ಒಂದು ಪಟ್ಟಿ, ಇದರಿಂದ ಇಳಿ ಬಿಡುವ ನಾಲ್ಕೈದು ತೆರದ 'ಮಾರ್ಮಾಲೆಗಳು' (ಅಡ್ಡಿಗೆಸರ, ಗುಂಡು ಮಣಿಸರ ಇತ್ಯಾದಿ) ಇವು ನಮ್ಮ ಯಾವ ಶಿಲ್ಪ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ; ಶಾಸ್ತ್ರಕಾವ್ಯಾದಿ ಇತರೆ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಾನು ತಿಳಿದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ ಹತ್ತೆಂಟು ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆ ಮೂಲತಃ ದ್ರಾವಿಡದೇಶದಲ್ಲಿಯೂ ಆಮೇಲೆ ಆಂಧ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಸಹ ನೆಲೆಸಿದ್ದ 'ಶಂಬದವನ್' (ಶಂಖು+ಪಡುವನ್) ಎಂಬ ಶೈವಪಂಥದ ಬೆಸ್ತರ ಜಾತಿಯವರ 'ಮಾಯನ್ ಕೊಲ್ಲೈ' ಎಂಬ ದ್ರಾವಿಡ ಹೆಸರಿನ ಮತೀಯ ಶಿವಾರಾಧನೆಯ ನರ್ತನದ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ [Castes and tribes of India–Thurston and Rangachari]: ಇದು ಸ್ಮಶಾನದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಒಂದು ರೌದ್ರ ನೃತ್ತ. ಸ್ಮಶಾನ ಪದದ ದ್ರಾವಿಡ ಅಪಭ್ರಂಶರೂಪವೇ 'ಮಾಯನ್'. ಕೊಲೆ ಎಂದರೆ ಪ್ರೇತಭೂಮಿಯ ದೇವತೆ. ಆ ಸ್ಮಶಾನ ಕೊಲೆ ಪಾತ್ರ ವೇಷ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಹಿತ್ತಾಳೆಯಿಂದ ಮಾಡಿದ ಈ ಆಭರಣಗಳು ಇವೆ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ, ನಮ್ಮ ಪುರುಷ ವೇಷಗಳ ಮೊಲಿ (ಪೂಂಬೆ ಕಿರೀಟ)ಯ ಎರಡು ಪಕ್ಕಗಳಲ್ಲಿ ಗಿಳಿಯಾಕಾರದ ಎರಡು ತೆಕ್ಕೆಗಳಿವೆಯಷ್ಟೇ. ಇವು ಆ ಮಾಯನ್ ಕೊಲೆಯ ಕಿರೀಟವನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತವೆ-ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಈ ಕುರಿತು ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲು ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರ ಅನ್ಯತ್ರ ವಿಚಾರಿಸೋಣ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಆಹಾರ್ಯಗಳ ಜೊತೆಗೆ ದೇಶೀಯವಾದ ಕೆಲವು ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆಂದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದಿಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ತಿಳಿಯಬೇಕಾದ ಅಂಶ.

ಇನ್ನು ನಮ್ಮ ನರ್ತನ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸ್ಥೂಲಮಾನದಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸೋಣ. ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಪೂರ್ವರಂಗ ವಿಧಿಯಾದ ಮೇಲೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನರಂಜನೆಗಾಗಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಪ್ರಕಾರ ಆಮುಖದ ಅಂಗವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸತಕ್ಕ ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಕರಣಗಳು ಕಳೆದ ಮೇಲೆ ತೆರೆಯನ್ನು ಇಳಿಬಿಟ್ಟು ತೆರೆಯಮರೆಯಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರನು ವೀರರಸದ ಒಂದು ಪದ್ಯವನ್ನು ಹಾಡಿದೊಡನೆ ವಾದಕರು ಸಾಮೂಹಿಕವಾಗಿ ವಿಶಿಷ್ಟಲಯಗತಿಯಿಂದ ಶುಷ್ಕವಾದ್ಯಗಳನ್ನು (ಎಂದರೆ ಹಾಡಿಲ್ಲದೆ) ಬಾರಿಸಬೇಕೆಂಬುದು ಶಾಸ್ತ್ರವಿಧಿ.

ಇದಕ್ಕೆ ಉಪವಹನ (ಉಪೋಹನ)ವೆಂದು ಪರಿಭಾಷೆ· ನಾವು ಈ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಪೀಠಿಕೆ ಹೊಡೆಯುವುದು ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಇದರ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಲಿರುವ ಕಥಾಪಾತ್ರಗಳು ಸನ್ನದ್ಧರಾಗಿ ಪರದೆಯ ಹಿಂದೆ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಈ ಪೀಠಿಕೆಯಾದ ಮೇಲೆ ಕ್ರಮದಂತೆ ತೆರೆಯನ್ನು ಸರಿಸಿ ಪಾತ್ರಗಳು ರಂಗವನ್ನು ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ತಮ್ಮ ಗುಣಸ್ವಭಾವಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರವೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಪೌರುಷ ಪ್ರದರ್ಶನಾದಿ ನರ್ತನಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ರೀತಿ ಪಾತ್ರಪ್ರವೇಶ ಕ್ರಮವಿದೆ ಎಂಬುದು ಈ ಶ್ಲೋಕಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು.: 'ತತೋಽಪವಹನಂ ಕೃತ್ವಾ ಭಾಂಡವಾದ್ಯ ಪುರಸ್ಕೃತಂ। ಯಥಾಮಾರ್ಗರಸೋಪೇತಂ ಪ್ರಕೃತೀನಾಂ ಪ್ರವೇಶನಂ। ಧ್ರುವಾಯಾಂ ಸಂಪ್ರಯುಕ್ತಾಯಾಂಪಟೇ ಚೈವಾಪಕರ್ಷಿತೇ। ಕಾರ್ಯಪ್ರವೇಶಾ: ಪಾತ್ರಾಣಾಂ ನಾನಾರ್ಥರಸಸಂಭವ" ಇದರಲ್ಲಿ ಕಡೆಯ ಪಾದವು ಗಮನಾರ್ಹವಾದದ್ದು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಪ್ರಾರಂಭದ ವೇಷವು ಕಥಾನಾಯಕನೋ ಅಥವಾ ಇನ್ನಾವುದಾದರೂ ಒಂದೆರಡು ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳೋ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ರಂಗಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಮಾಡುವ ಕ್ರಮವು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಲ್ಲವೆಂಬುದು ಇದರಿಂದ ವಿದಿತವಾಗಿದೆ· ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನವಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಾರಂಭದ ಪ್ರವೇಶವು ಒಂದೆರಡು ಪಾತ್ರಗಳಿಂದಲೇ ನಿರ್ವಹಿಸಲ್ಪಡುವಂತಹುದಲ್ಲ. ಅರ್ಜುನನ ಪ್ರವೇಶವಿದ್ದರೆ ಪಂಚಪಾಂಡವರೆಲ್ಲರೂ ದ್ರೌಪದಿಯ ಸಮೇತ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಂಗಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ರಾಮಾಯಣದ ಕಥಾಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭದ ಪ್ರವೇಶವು ರಾಮನು ಮಾಡುವಂತೆ ಇದ್ದರೆ ನಮ ಪ್ರಾರಂಭದ ಪಾತ್ರ ಪ್ರವೇಶದಲ್ಲಿ ರಾಮ ಲಕ್ಷ್ಮಣ ಭರತ ಶತ್ರುಘ್ನರು ಅವರವರ ಪತ್ನೀ ಸಮೇತರಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ರೂಢಿಯಿದೆ. ಭರತನು ಹೇಳುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಇದೇ ರೀತಿಯಿದೆ ಎಂಬುದು ಮೇಲಿನ ಶ್ಲೋಕದಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದಷ್ಟೇ. ಹೀಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಪಾತ್ರಗಳು ಹೆಜ್ಜೆ ಇಡುವ ಕ್ರಮವೂ ಕುಣಿಯುವ ಕ್ರಮವೂ ನಾನಾ ವಿಧ. ನಮ್ಮ ವೇಷಗಳು ನಿಲ್ಲುವಾಗ ಕಾಲನ್ನು ಅಗಲಿಸಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಕುಣಿಯುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಸುತ್ತಿ ಸುಳಿಯುತ್ತವೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಈ ಗತಿಪ್ರಚಾರಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಿಧವಾಗಿ. ಆಮೇಲೆ ನಾನಾವಿಧವಾದ ಲಾಗಗಳನ್ನು ಹಾಕುತ್ತವೆ –ತಿರುಗುಲಾಗ, ಗುತ್ತಿನಲಾಗ, ನಿತ್ತಲಾಗ, ಕೂತುಲಾಗ, ಅಡ್ಡಲಾಗ ಇತ್ಯಾದಿ; ನಿಂತಲ್ಲಿ ಬುಗುರಿಯಂತೆ ಗರಗರನೆ ತಿರುಗುವುದು, ನಾನಾ ವಿಧದ ಕಲಾಸಕುಣಿತಗಳು, ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ನೋಡಿದರೆ ಇವಕ್ಕೆಲ್ಲ ಅರ್ಥವಿದೆಯೆ, ಇವುಗಳಿಂದ ಯಾವ ರಸಭಾವಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಇದೂ ನರ್ತನವೇ, ನಾಟ್ಯವೇ ಎಂದು ಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಕಂಡರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ನಮ್ಮ ಸಂಶೋಧಕರು ನಮ್ಮ ಆಹಾರ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ದೂಷಿಸಿದಂತೆಯೇ ನರ್ತನವು ಮಂಗನ ಕುಣಿತವೆಂಬಂತೆ ಟೀಕಿಸುವರಷ್ಟೇ. ಆದರೆ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿರುವ ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರವೇಶ ಕ್ರಮ, ನಿಲ್ಲುವ ಕ್ರಮ, ಗತಿಪ್ರಚಾರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ್ದರೆ ಇದು ವಿಷ್ಟು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿದೆ! ಎಂದು ಅವರೂ ಆಶ್ಚರ್ಯಪಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬೇರೆಬೇರೆ ಪಾತ್ರಗಳು ಕಾಲುಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ದೂರಕ್ಕೆ ಅಗಲಿಸಿ ನಿಲ್ಲಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಭರತನು ಹೇಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆಂಬುದನ್ನು ನೋಡಿ:

'ಚತುಸ್ತಾಲಸ್ತು ದೇವಾನಾಂ ಪಾರ್ಥಿವಾನಾಂ ತಥೈವ ಚ। ದ್ವಿತಾಲಶ್ಚೈವ ಮಧ್ಯಾನಾಂ ತಾಲಸ್ತ್ರೈರೇವ ಸಂಗಿನಾಮ್'। ಇಲ್ಲಿ ತಲವೆಂದರೆ ಅಂಗೈಯನ್ನು ಅರಳಿಸಿದಾಗ ಹೆಬ್ಬೆಟ್ಟಿನ

ತುದಿಯಿಂದ ನಡುಬೆಟ್ಟಿನ ತುದಿಯವರೆಗೆ ಇರುವಷ್ಟು ಅಳತೆ ಎಂಬರ್ಥ (ಸುಮಾರು ೧ ಗೇಣು). ದೇವರ್ಕಳ ಪಾದಗಳ ಅಂತರವು ನಾಲ್ಕು ಗೇಣುಗಳಷ್ಟಿರಬೇಕು; ರಾಜರುಗಳ ಪಾದಗಳೂ ಅಷ್ಟೇ. ಯುವರಾಜಾದಿ ಮಧ್ಯಪಾತ್ರಗಳ ಪಾದಗಳ ಅಂತರವು ಎರಡು ಗೇಣುಗಳಷ್ಟಿರಬೇಕು. ಸ್ತ್ರೀ, ನೀಚ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಸಹ ಒಂದು ಗೇಣಿನಷ್ಟು ಪಾದಗಳನ್ನು ಅಗಲಿಸಿಯೇ ನಿಲ್ಲಬೇಕೆಂದು ಶಾಸ್ತ್ರವಿಧಿ. ಅಂತೆಯೇ ನಡೆವಾಗ ಹೆಜ್ಜೆಯಿಂದ ಹೆಜ್ಜೆಗೆ ಇರುವ ಕಾಲಂತರವು ಮೇಲಿನಂತೆ ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ೪, ೨, ೧, ಕಳಾ ಪ್ರಮಾಣಗಳಲ್ಲಿರಬೇಕೆಂದು ಭರತನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. (ಒಂದು ಕಳೆಯೆಂದರೆ ಐದು ಹೃಸ್ವಾಕ್ಷರಗಳ ಉಚ್ಚಾರಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುವ ಕಾಲ?). ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಗತಿ ಪ್ರಚಾರದ ಕಾಲ ನಿಯಮ. ಆಯಾ ರಸ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಈ ಕಾಲ ನಿಯಮವನ್ನು ದ್ವಿಗುಣಿತ, ಚತುರ್ಗುಣಿತವಾಗಿ (ಮಧ್ಯ, ಧ್ರುತಲಯ-ಗಳಲ್ಲಿ) ಹೆಚ್ಚಿಸಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿದೆ. ಇನ್ನು ಕಾಲುಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಎತ್ತಿಡ-ಬೇಕೆಂಬುದಕ್ಕೂ ನಿಯಮವಿದೆ: 'ಸ್ವಭಾವೈರುತ್ತಮಗತಾ ಕಾರ್ಯಾ ಜಾನುಕಟೀಸಮಂ। ಯುದ್ಧ ಚಾರೀ ಪ್ರಯೋಗೇಷು ಜಾನುಃ ಸ್ತನಸಮಂಭವೇತ್।' ಈ ಕ್ರಮಗಳೆಲ್ಲ ಚಾಚೂ ತಪ್ಪದೇ ನಮ್ಮ ತೆಂಕುಮಟ್ಟಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು ಯಾರಿಗೆ ತಾನೇ ಆಶ್ಚರ್ಯವನ್ನುಂಟುಮಾಡದಿರದು!

ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರವೇಶಮಾಡಿ ಕುಣಿಯತೊಡಗುವ ಮೊದಲು ಕುಣಿತದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಸಹ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಗತಿಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿಯೆ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಚತುಷ್ಕೋಣಾಕಾರವಾಗಿ ಅಥವಾ ವೃತ್ತಾಕಾರವಾಗಿ ಎಡಕ್ಕೂ ಬಲಕ್ಕೂ ಸುತ್ತಿಸುಳಿಯಬೇಕು; ಹಿಂದೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗಬೇಕು; ಎಂಬೆಲ್ಲ ಕ್ರಮಗಳು ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತಗಳೇ, ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರತಕ್ಕವುಗಳೇ. ರಾಕ್ಷಸ ವೇಷ-ಗಳ ಗತಿಪ್ರಚಾರಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: 'ರಸೇ ರೌದ್ರೇತು ವಕ್ಷ್ಯಾಮಿ ದೈತ-ರಕ್ಷೋ ಗಣಾ ಪ್ರತಿ। ಏಕವಾದ ರಸಸ್ತೇಷಾಂ ಸ್ಥಾಯಿಊ ರೌದ್ರೋ ದ್ವಿಜೋತ್ತಮಾ। ನೇಪಥ್ಯ ರೌದ್ರೋ ವಿಜ್ಞೇಯಸ್ಯಗರೌದ್ರಸ್ತಥೈವ ಚ। ತಥಾ ಸ್ವಭಾಯಿಶ್ಚೈವ ತ್ರಿಸ್ರೋ-ರೌದ್ರಃ ಪ್ರಕೀರ್ತಿತಾಃ। ಚತುಸ್ತಾಲಾಂತರೋಕ್ಷಿಪ್ತ ಪಾದೈರಂತರಪಾತಿಭಿಃ।' ಇತ್ಯಾದಿ. ಈ ಗತಿ ಪ್ರಚಾರದ ಕುರಿತು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಕೋಹಲಮತವನ್ನು ಉದಾಹ-ರಿಸಿ ಸಮರ್ಥಿಸಿದ್ದಾನೆ: "....ತಥಾ ಚ ಕೋಹಲಮುಖಾಃ ಕಲಾತವರ್ಧದ್ವಯ ಲಕ್ಷಣೇನ ನರ್ತನಕೋತ್ಫುಲ್ಲಕಾದಿನಾ ರೌದ್ರಾದೇ ಪ್ರರಿಕ್ರಮಮಾಹ್ಯಃ, ತದ್ವಿಧಾ ಇತಿ ಭೀಮ ಸೇನಾ-ದಯಃ। ಅನೇನ ಯುದ್ಧ ವೀರೋಪಿಪಿಷ್ಯೇನ ಗತಿರಿತಿ ಸೂಚಯತಿ।" ಕೋಹಲೋಕ್ತ ನರ್ತನದ ಲಕ್ಷಣವು ಹೀಗಿದೆ: "ತ್ರಿಸ್ರೋಥ ಯತಯಃ ಕಾರ್ಯಾ ವಿರಾಮೋಂತೇ ದ್ರುತೈ-ಸ್ತ್ರಿಭಿಃ। ಲಯೋನರ್ತನಕಃ ಪ್ರೋಕ್ತಃ ಸೌಮ್ಯಾತ್ರ ದ್ವಿಪದೀಭವೇತ್। ವಿಜಯಾರಂಭ ಹರ್ಷೇಷು ಮತ್ತೋಸ್ಮತ್ತ ಪ್ರಮತ್ತಕೆ। ನರ್ತನಕಃ ಪ್ರಯೋಕ್ತವ್ಯಃ। ಟಕ್ಕರಾಗಸ್ಯ ಭಾಷಾಯಾ।". ವಿರಾಮಾಂತವಾದ ಮೂರು ದ್ರುತಗಳಿರುವ ನರ್ತನಕವೆಂಬ ಹೆಸರಿನ ಲಯದಲ್ಲಿ ಟಕ್ಕರಾಗದ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಭಾಷಾರಾಗದಲ್ಲಿ ಈ ನರ್ತನಕವೆಂಬ ನೃತ್ತ ಭೇದವನ್ನು ಪ್ರಯೋ-ಗಿಸಬೇಕೆಂದು ಇವರ ಅರ್ಥ. ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ರೌದ್ರಾದ್ಭುತ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಇದೇ ಲಯದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಪ್ರಕಾರದ ನರ್ತನವನ್ನು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲವೇ? ಉತ್ಫುಲ್ಲಕದ ಲಕ್ಷಣ: 'ದ್ವೌದ್ರುತೌಲಘರೇಕಶ್ಚ ಚತಸ್ರೋಯತಯಃ ಸ್ಮೃತಾಃ। ಭಿನ್ನಕಸ್ಯವಿರಾಮೋಂತೇ ಲಯಂ ಉತ್ಫುಲ್ಲಕಂವಿದಂ' ಇದು ಸಹ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ವೀರರೌದ್ರರಸ ಸಂದರ್ಭ.

ಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ಜಂಪೆಯ ಲಯುವೇ ಆಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಕೋಹಲ-ಮತದಂತೆ ಈತಹ ಯುದ್ಧಾದಿ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಜ್ಯವಾದ ಉಲ್ಲಸನ ಎಂಬು-ದೊಂದು ಲಯವು ನಮ್ಮ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಮತ್ಯ (ವೀರಮಟ್ಟೆ) ತಾಳದ ಲಯವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. (ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಕ್ಕೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ನೋಡಿ-ಕೊಳ್ಳಬಹುದು). ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕರುಣರಸಾದಿ ರಸಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಗತಿ ಪ್ರಚಾರಗಳು ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಂತಹವುಗಳೇ ಆಗಿವೆ.

ಹೀಗೆ ಭಿನ್ನ ವೇಷಗಳ ಗತಿ ಪ್ರಚಾರಗಳನ್ನೂ ಪಾದಚಾರಗಳನ್ನೂ ಹೇಳಿ 'ಅನೇನ ಚಾರಿಯೋಗೇನ ಪರಿಕ್ರಮ್ಯ ಚತುರ್ದಿಶಂ ಬಾಹ್ಯಭ್ರಮರಕಂ ಚೈವ ರಂಗಕೋಣೇ ಪ್ರಸಾರ-ಯೇತ್'। ಎಂದಿರುವುದು ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷಗಳು ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಸುತ್ತುವ ಗತಿ-ಪ್ರಚಾರಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ನಮ್ಮ ಆಟದ ಉಗ್ರನರಸಿಂಹನ ವೇಷದ ಕ್ರಮವು ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಲಕ್ಷ-ಣಕ್ಕೆ ಸದೃಶವಾಗಿಯೇ ಇದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. (ನಾ.ಶಾ.XIII). ಪ್ರತಿ ವೇಷವೂ ರಂಗಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದ ಮೇಲೆ ನಿಷ್ಕ್ರಮಿಸುವವರೆಗೆ ತನ್ನ ಗತಿಪ್ರಚಾರ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಸ್ವಭಾವ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಕೂಡದೆಂದೇ ಭರತನ ಮತ. 'ಯಾ ಯಸ್ಯಾ ಲೀಲಾ ನಿಯತಾಗತಿಶ್ಚ ರಂಗಪ್ರವಿಷ್ಟಸ್ಯ ವಿಧಾನತಸು ತಾಮೇವ ಕುರ್ಯಾತ್ತ ವಿಮುಕ್ತ ಸತ್ತ್ವ:। ಯಾವನ್ನ ರಂಗಾತ್ ಪ್ರತಿನಿಸ್ಸೃತ: ಸ:।" ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯು ಕ್ರಮವೂ ಇದುವೆ.

ವೇಷಗಳ ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ತಿರುಗಿ ಹಾರುವುದಕ್ಕೆ ಉತ್ಪ್ಲುತೀಕರಣವೆಂದೂ, ನಿಂತಲ್ಲೇ ಗರಗರ ತಿರುಗುವುದಕ್ಕೆ ಭ್ರಮರಿಯೆಂದೂ — (ಅಪ್ರದಕ್ಷಿಣೆ — ಬಾಹ್ಯ ಭ್ರಮರಿ, ಪ್ರದಕ್ಷಿಣೆ—ಅಂತರ್ಭ್ರಮರೀ) ಮೇಲೆ ತಿರುಗಿ ಹಾರಿ ಕುಕ್ಕುಟಾಸನದಲ್ಲಿ ಕೈಗಳು ನೆಲಮುಟ್ಟು-ವಂತೆ ಬಿದ್ದು ಪುನ: ಹಾರಿ ಆ ಲಾಗವನ್ನೇ ಆವರ್ತಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕರಸ್ಪರ್ಶಲಭ್ರಮರೀ ಎಂದೂ ಹೆಸರು. ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸುಧನ್ವ, ಅಭಿಮನ್ಯು, ವೃಷಸೇನಾದಿ ಪುಂಡು ವೇಷಗಳೂ ಯುದ್ಧ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಲಾಗವನ್ನು ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ಹಿಂಗಾಲನ್ನು ಎತ್ತಿ ತುದಿಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ನಿಂತಲ್ಲೇ ತಿರುಗುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ನಾವು ಚಕ್ರಸುತ್ತು ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಅದನ್ನು ಚಕ್ರಭ್ರಮರೀ ಎಂದೇ ಕರೆದಿರುವುದು. ರಂಗಸ್ಥಳದ ನಾಲ್ಕು ದಿಕ್ಕಿಗೂ ನಿಂತು ನಿಂತು ತಿರುಗಿ ಹಾರುವುದಕ್ಕೆ ಸ್ಕಂಧಭ್ರಾಂತವೆಂದು ಹೆಸರು. ಇದೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಪುಂಡುವೇಷಗಳ ಪೌರುಷ ಪ್ರದರ್ಶನ: "ಭ್ರಾಂತ್ವಾತಿಷ್ಠೇಕ ಪ್ರತಿದಿಶಂ ಪ್ರೋಕ್ತಂ ಸ್ಕಂದ ಭ್ರಾಂತಂ ತದಾ ಬುಧೈ:"

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಉತ್ಪ್ಲುತೀಕರಣಕ್ಕೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ಲಾಗ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಸಂಗೀತ-ದರ್ಪಣಾದಿ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಅದನ್ನೇ 'ಧ್ವಾಡ' ಲಾಗ ನೃತ್ತವೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ: "ಅಥಧ್ವಾಡಲಾಗ ನೃತ್ತಮಾಹ: ಉತ್ಪ್ಲುತ್ಯಾದ್ಯೈರ್ಯದಾ ನೃತ್ತೆ ಕರಣೈಸ್ತಾಲಸಮ-ನ್ವಿತೈ: ತದೋತ್ಪ್ಲುತ್ಯಾದಿ ಕರಣಂ ನೃತ್ತಂ ನೃತ್ಯವಿದೋವಿದು:। ಇದಮೇವ ನಟಾ ಧ್ವಾಡ-ನೃತ್ತಂ ನಾಮ್ನಾಪ್ರವಕ್ಷತೇ। ಅಥವಾ ಪ್ರಕಾರಾಂತರ ಲಕ್ಷಣಮಾಹ — ಆಕಾಶ್ಯಚಾರ್ಯೋ: ದ್ವಿತ್ರಾಶ್ಚೇತ್ರತ: ತಿರಿಪಂ ಭವೇತ್। ಅಂತೇ ಮುರಜಸವಾದಿಷ್ಟಂ ಧ್ವಾದನೃತ್ತಂ ಧ್ವಾಡ-ನೃತ್ತಂ ನಟೋತ್ತಮೈ:। ಅಥವಾ-ಲಾಗ ದ್ವಯೇತ್ರ್ಯೆಕಪಾದಂ ಪಶ್ಚಾತ್ತುತಿರಿಪಂ ಭವೇತ್।" ಈ ಮೂರು ವಿಧದ ಲಾಗಗಳೂ ನಮ್ಮ ತೆಂಕುಮಟ್ಟಿನ ಆಟದಲ್ಲಿ ಇರುವುದು ಸರಿಯಷ್ಟೇ.

ಅಡ್ಡಲಾಗವೆಂಬ ಕನ್ನಡದ ಹೆಸರೇ ಧ್ವಾಡವೆಂದು ವಿಪರ್ಯಸ್ತವಾದುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವೇನು? ಂದು ವೇಳೆ ಅಂತಹ ಸಂದೇಹ ಬರುವಲ್ಲಿ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರೇ ಹೇಳಿದ ಶ್ಲೋಕಗಳಿಂದ ಅದನ್ನು ರಿಹರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು : 'ಲಾಗಶಬ್ದೇನ ಕರ್ಣಾಟಭಾಷಾಯಾಂ ಯತ್ರಚೋತ್ಕ್ಷಿಪ್ತಿ:।' ನ್ನು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಅಡ್ಡಮಲಗಿದಂತೆ ಹಸ್ತಪಾದಗಳನ್ನು ನೆಲಕ್ಕೆ ಊರಿ ಅಲ್ಲಿಂ-ಲೇ ಜಿಗಿದು ತಿರುಗಿ ಹಾರಿ ಪುನ: ಅದೇ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೇ ಆವರ್ತಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಲಾಗವೆಂದು ಸರು. ಇದೂ ಪುಂಡವೇಷಗಳ ಕುಣಿತ. ಇದಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಡಾಲವೆಂದು ಹೆಸರು! ಭ್ರಮಿತ್ವಾ ನಿಪತೇದ್ಭೂವತ್ ತದಾಡಲ ಮಿತೀರಿತಂ' ಹಾರುವಾಗ ಒಂದು ಕಾಲನ್ನು ುಂದಕ್ಕೆ ಹಿಡಿದು ಹಾರಿದ ಕಾಲನ್ನು ನೆಲಮುಟ್ಟುವ ಮೊದಲೇ ಸಮಕ್ಕೆ ತಂದು ನಿಲ್ಲುವ ೊದಲು ಸಿಡಿದ ಕಾಲನ್ನು ಊರಿ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾಲನ್ನು ಮುಂದಕ್ಕೆ ಡಿಯುವ ಕ್ರಮವಷ್ಟೇ. ಇದನ್ನು ಅಡಾಲ ಲಾಗವೆಂದೇ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಇವಲ್ಲದೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿರುವ ಕತ್ತರಿಗುತ್ತು, ಒರ್ಮ್ಬೈ ಕುಣಿತ, ದಂಡು ಬೀಸಾಟ (ವೀಶಿಕ್ಯಾಲು) ುಂತಾದುವೆಲ್ಲ ಶಾಸ್ತ್ರನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದವುಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಚಕ್ರಸುತ್ತು, ಕಿತ್ತಿಥೈ, ಥೈಯಥೈಯ ಂಬಿತ್ಯಾದಿ ನೃತ್ತಭೇದಗಳು ಸಹ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿತವಾಗಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತುಳಜಿ ುಹಾರಾಜನ ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತದ ನೃತ್ತಾಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ●

ಯಕ್ಷಗಾನ

ಸೇಡಿಯಾಪು ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟ

ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನೇ ಕೇಳದವರೂ ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿರಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ, ಇಂದದು ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯಿಂದ ಹೊರಗೆ ಗೋಚರವಾಗುವುದೇ ಕಡಿಮೆ; ಆದರೂ ಅದರ ನೆರೆಯೂರುಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಅದಕ್ಕುಪಯುಕ್ತವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಅಷ್ಟು ಮೇಲ್ಮೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ, ಗ್ರಂಥಮೂಲಕವಾಗಿಯಾದರು ಅದರ ಪ್ರಸಾರವು ಕನ್ನಡನಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದು ಹೆಚ್ಚಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸುಮಾರು ೫೦–೧೦೦ ವರ್ಷಗಳಿಗೆ ಮೊದಲು ಅದು ಇಂತಹ ಹೀನಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಕರ್ಣಾಟಕದ ಬಹುಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಮನ್ನಣೆ ದೊರೆಯುತ್ತಿತ್ತು; ಕನ್ನಡದ ಅನೇಕ ಭಾಗದ ಕವಿಗಳು ಆ ಪದ್ಧತಿಯ ಗ್ರಂಥರಚನೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದುದರಿಂದ ಅಂದು ಅದು ಕಳೆಗೊಂಡು ಮೆರೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಇಂದು ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೂ ಅದು ದಿನದಿನಕ್ಕೆ ಆ ಪದವಿಯನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಮಂಗಳೂರು ಮೊದಲಾದೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ' ಸಭೆಗಳು ಆಗಾಗ ತಲೆಯೆತ್ತುತ್ತಿದ್ದರೂ, ಅವೆಲ್ಲ ಅದರೊಂದು ಅಂಗವಾದ 'ತಾಳಮದ್ದಳೆ'ಯ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗಾಗಿ. ಅದರ ಸರ್ವತೋಮುಖವಾದ ಉನ್ನತಿಗೆ ಯಾರೂ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿಲ್ಲ; ಸದ್ಯ ಮಾಡುವಂತೆಯೂ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾರಣವೇನೆಂದರೆ, ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ಅದೊಂದು ಕಲಾವಿಶೇಷ; ಕಾಪಾಡತಕ್ಕ ವಸ್ತು, — ಎಂಬ ಅರಿವೇ ಆಗಿಲ್ಲವೆಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಕಟಾಕ್ಷಭಾಗ್ಯದ ದುರ್ಭಿಕ್ಷವೇ. ಹಲವರಿಗೆ ಅದರ ವಿಷಯವಾಗಿ ಕೇವಲ ಮಾಧ್ಯಸ್ಥ ವೃತ್ತಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ತಿರಸ್ಕಾರವೂ ಇತ್ತು; ಇನ್ನೂ ಇದೆ. (ಕವಿಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಅದೇ ಹಾಡು. ಕವಿತಾಶಕ್ತಿಯ ಲೇಶವೂ ಇಲ್ಲದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು, ಅವು ಕಂದವೋ ಷಟ್ಪದಿಯೋ ಎಂದಾದೊಡನೆ ಉದಾಹರಿಸಿದ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು; ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ನೂರಾರಿದ್ದರೂ ಅಳಿಯ ಲಿಂಗರಾಜ, ಶಾಲ್ಯದ ಕೃಷ್ಣರಾಜಾದಿ ಕವಿಗಳು ಅಂತಹ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ರಚನೆ ಮಾಡಿದ್ದರೂ, ಅಪರೂಪವಾಗಿ ಒಂದೋ ಎರಡೋ ಕಂದಗಳನ್ನುಳಿದು ಬೇರೆ ಯಾವ ಪದ್ಯವೂ ಉದಾಹರಣದ ಭಾಗ್ಯಕ್ಕೆ ಭಾಗಿಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬುದರ ಕುರಿತು ಕವಿಚರಿತ್ರಕಾರರು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಿಚಾರ ಮಾಡಿಲ್ಲವೆಂದೇ ನನ್ನ ಅಲ್ಪಮತಿಗೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಸ್ವರ್ಗೀಯ ಶಾಂತಕವಿಗಳ ಗ್ರಂಥಗಳ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಕೊಡುವಾಗ — "ಇವನು ಸುಮಾರು ೭೦ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಇವುಗಳೆಲ್ಲ ಪ್ರಾಯಿಕವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು" (III. 221) ಎಂದಿದೆ*. ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ, ಕೀರ್ತನ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೂ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆಂದು ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ; ಯಕ್ಷಗಾನಗಳನ್ನು ಬರೆದಂತೆ ಬೇರೆಲ್ಲಿಯೂ ನಾನು ಕೇಳಿಲ್ಲ; ಬಹುಶಃ ಅವರಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪರಿಚಯವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದಿರಲಾರದೆಂದೇ ನನ್ನ ನಂಬುಗೆ. (ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರಕರ್ನಾಟಕಸ್ಥರೇ ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಥರು.) ಅದು

---

* ಶಾಂತಕವಿಗಳ ಕೃತಿಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಾಟಕಗಳು, ಕೀರ್ತನೆಗಳು, ಕದನಗಳು. ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೋಲುವ ಉತ್ತರಕರ್ನಾಟಕದ ಬಯಲಾಟಗಳನ್ನೂ ಒದವಿಸಿದರೆಂದು ಕೇಳುತ್ತೇವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ವಿವಿಧ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾರೆ.—ಸಂ. ಜ. ಕ.

ಅಜ್ಞಜನರಿಗಾಗಿಯೇ ಜನ್ಮವೆತ್ತಿದುದು; ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮುಗ್ಧರಿಗೇ ಆನಂದವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದುದು; ನಿರಕ್ಷರರೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದುದು. ಇವರಿಂದ ಅದು ಅಜ್ಞರ ಸೊತ್ತಾಗಿಯೇ ಬೆಳೆದು ಬಾಳಿ, ಇಂದು ಮರಣೋನ್ಮುಖವಾಗಿದೆ.

ಆದರೆ ಜನತೆಯಲ್ಲಿ ಅಜ್ಞಾನಿಗಳಿಗೇ ಬಹುಮತವೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಜನತಾಸೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪೋಷಕವಾದೀ ಕಲೆಗೆ ಇಂತಹ ಅವಸ್ಥೆ ಪ್ರಾಪ್ತವಾದುದಕ್ಕಾಗಿ ಬೇಸರವಾಗುವುದು ಸಹಜವೇ ಸರಿ. ಅಲ್ಲದೆ ಅದನ್ನು ವಿದ್ವಜ್ಜನರಂಜಕವಾಗಿ ಮಾಡಲೂ ಸಾಧ್ಯವಿದೆಯೆಂಬ ಅರಿವಾದಾಗ, ಅದರ ವಿಪತ್ತಿನಲ್ಲಿ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸಹಾನುಭೂತಿಯನ್ನು ತೋರದೆ ಇರಲಾರರು. ನಮ್ಮ ಜನತೆಯ ನವಜಾಗೃತಿಯ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಲಾಂತರ್ಗಾಮಿಗಳು ಈ ಕಡೆಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ತಿರುಗಿದರೆ ನಿಷ್ಪ್ರಯೋಜಕವಾಗದು. ಆದರೆ 'ನಾಟಕ'-ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಈಗ 'ಸಿನೆಮಾ' ಇವುಗಳ ಬೆಡಗಿಗೆ ಬೆರಗಾದ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣು ಅವುಗಳ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯನ್ನೇ ಹಾರೈಸುವುದಲ್ಲದೆ, ಈ ಕಡೆಗೆ ಬರುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಅಸಂಭವವೆಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೂ, ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮೆರೆಯುತ್ತಿದ್ದ – ಈಗಲೂ ಸಾಯದೆ ಬದುಕಿರುವ, ಈ ಕಲೆಯ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದರೂ ಇತರ ಭಾಗದ ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೆ ತಿಳಿಯಲೆಂದು, ಕೆಲವರಿಗೆ ಅದರ ಮೇಲಿರುವ ತಿರಸ್ಕಾರವಾದರೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಡಿಮೆಯಾದರೂ ಆಗಬಹುದೆಂದು, ವಿಸ್ತಾರ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಿಗೆ ಹೋಗದೆ, ಈ ಅಲ್ಪ ಲೇಖನಕ್ಕೆ ಕೈಯಿಕ್ಕಿದ್ದೇನೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನವು ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಮಾಡಿದ ಉಪಕಾರವು ಅಷ್ಟಿಷ್ಟಲ್ಲ. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತುಳುವರಿಂದಲೇ ತುಂಬಿದ ನಾಡು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸವಿಯನ್ನೂ, ಆತ್ಮೀಯತೆಯನ್ನೂ ಕಂಡುದು—ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಇಂದೂ ಕಾಣುತ್ತಿರುವುದು—ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲಕವಾಗಿಯೇ ಎಂದು ಧೈರ್ಯದಿಂದ ಹೇಳಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿಯ ಹಳ್ಳಿಯವರಿಗೆ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅಜ್ಞರಿಗೆ, ಮೆಚ್ಚುವ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಇಂದೂ ಯಕ್ಷಗಾನವೇ ಸರಿ. ಏಕೆಂದರೆ, ಹಳ್ಳಿಯ ಹಾಡು (ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಂತೆ) ಅದೂ ಅವರೇ, ಅಥವಾ ಅವರ ಸಮಾನ ಧರ್ಮಿಗಳೇ, ಇಲ್ಲವೆ ಅವರ ಮನಃಫಲಕವನ್ನು ಅಳೆದವರೇ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ವಸ್ತು. ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಂತೆ ರಾಜಾಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಮಡಿಲಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು, ನಳನಳಿಸಿ, ಬೆಳೆದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಅದಲ್ಲ; ಬಡವನ ಗುಡಿಸಿಲಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ, ಬಡವಾಗಿ ಬೆಳೆದ ಶಿಶು. ಅದನ್ನೇ ಮುದ್ದಿಸುವ ಧೈರ್ಯವು ಅವರಿಗಲ್ಲದೆ, ತಮ್ಮ ಪರಿಚಯವೇ ಇಲ್ಲದ ಶ್ರೀಮದ್ಗಂಭೀರ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಮೀಪಕ್ಕಾದರೂ ಅವರು ಹೇಗೆ ಹೋಗಬಲ್ಲರು? ಹೋದರೂ ಅದವರನ್ನದು ಮಾತಾಡಿಸುವುದೇ? ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯಗಳ ಮಾತು ಮಾತ್ರವಲ್ಲವಿದು. ಉಳಿದ ನಾಡುಗಳ ಬಗೆ ನನಗರಿಯದು; ದಕ್ಷಿಣಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಇಂದು ನಿರ್ಮಿತವಾಗುತ್ತಿರುವ ಕೊಂಡಾಟದ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದರೂ ಈವರೆಗೆ ಹಳ್ಳಿಯನ್ನು ಕಂಡಿಲ್ಲವೆಂದು ನಿರ್ಭೀತಿಯಿಂದ ಹೇಳುತ್ತೇನೆ. ಇದರಿಂದ ನಮ್ಮೂರ ಹಳ್ಳಿಯವರಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯರಸಿಕತೆಯ ಗಂಧವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದರೆ ಅನ್ಯಾಯವಾದೀತು; ಸೊಬಗಿನ ನುಡಿಯನ್ನು ಅವರಿಗೆ ಅರಿಯುವಂತೆ ನುಡಿದರೆ, ಒಗ್ಗಿ ಕುಣಿದು ನಿಮ್ಮ ಬೆನ್ನು ಬಿಡದವರೆಂಬುದನ್ನು ಅನುಭವದಿಂದ ತಿಳಿಯುವಿರಿ; ಇರಲಿ.

'ಯಕ್ಷಗಾನ'ವೆಂಬ ಶಬ್ದದಿಂದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದೊಂದು ಗಾನಪದ್ಧತಿಯೆಂದು ಮಾತ್ರ ಅರ್ಥವು ತೋರಬಹುದಾದರೂ, ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಅಷ್ಟೇ ಆಗಿಲ್ಲ. ಅದೊಂದು ತರದ ನಾಟ್ಯಪ್ರದರ್ಶನ, ಅದೊಂದು ಬಗೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ– ಇವಕ್ಕೂ ಅದೇ ಶಬ್ದವನ್ನು

ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಶಬ್ದವು ಅಷ್ಟು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿತ್ತೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎಂದು ನಿಷ್ಕರ್ಷಿಸಲು ಬೇಕಾದ ಸಾಧನಗಳು ನನಗೆ ದೊರೆತಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಆಡುಹೊಲವಾದ ದಕ್ಷಿಣಕನ್ನಡದ ಹಳ್ಳಿಯೂರುಗಳಲ್ಲಿ ಆವೊಂದು ನಾಟ್ಯಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಕೇವಲ 'ಆಟ' ಅಥವಾ 'ದಶಾವತಾರದ ಆಟ' ಎಂಬ ಹೆಸರೇ ಬಳಕೆಯದು; ಗಟ್ಟಿಹತ್ತಿದರೆ ಅದಕ್ಕೆ 'ಭಾಗವತರಾಟ' ಎಂದು ಹೆಸರು. ಆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಬರಿಯ 'ಪ್ರಸಂಗ' ವೆಂಬುದು ಅಜ್ಞರ ನಾಮ. ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದ ಇತರವಾದ ಶುದ್ಧ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಇದನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಆವೊಂದು ಗಾನ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ-ಎಂದರೆ "ಗೀತಂವಾದ್ಯಂಚ ನೃತ್ತಂಚ ತ್ರಯಂ ಸಂಗೀತಮುಚ್ಯತೇ" ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣಯುಕ್ತವಾದ, ಹಾಡಿ-ಹೊಡೆದು-ಹಾರುವ ಆದೊಂದು 'ಕುಣಿತ'ಕ್ಕೆ ಈ ಹೆಸರು ಆರಂಭದಲ್ಲಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಇನ್ನೊಂದು ವಿಧವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಈಗಿನಂತೆ ನಾಟ್ಯದ ವಿವಿಧಾವಯವಗಳನ್ನೊಳಕೊಂಡು ಅದು ಜನ್ಮಿಸದೆ, ಒಂದು ನೃತ್ತವಿಶೇಷವಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು ಎಂದು ಊಹಿಸಬಹುದು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಶುದ್ಧ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಯನ್ನೂ, ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನೂ ದಕ್ಷಿಣಕನ್ನಡದ ಹಳ್ಳಿಯವರು ತಮ್ಮ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ವಿಮರ್ಶಿಸುವಾಗ, ಮೊದಲನೆಯದನ್ನು 'ಗಂಧರ್ವಗಾನ'ವೆಂದು ವ್ಯವಹರಿಸುವುದು ವಾಡಿಕೆ.

ಈ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಕನ್ನಡನಾಡಿನಲ್ಲಿ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಸರ್ವತ್ರ ನೆಲೆಗೊಂಡಿರುವುದಾದರೂ, ಅದರ ಮೂಲವು ಮಲಯಾಳದಲ್ಲೆಂದು ತಜ್ಞರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಕೆಲವರು ಇದು ಕನ್ನಡಿಗರ ಸೃಷ್ಟಿಯೇ ಎಂದು ಛಂದಸ್ಸಿನ ಸಾಮ್ಯದಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ (ಜಕ್ಕಗಾಣ)-ಚತ್ತಾಣಗಳೊಳಗೆ ಸಂಬಂಧವಿರಬಹುದೆಂದೂ ಅಭಿಪ್ರಾಯವುಳ್ಳವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಮಲಯಾಳದ ಆ ನಾಟ್ಯ ವಿಶೇಷಕ್ಕಾಗಲಿ, ಆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಾಗಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ನಾಮಧೇಯವಿರುವಂತೆ ತಿಳಿಯಲಿಲ್ಲ. 'ಕಥಕ್ಕಳಿ' ಎಂದರೆ 'ಕತೆಯಾಟ' ಎಂದು ಅದರ ಹೆಸರು. ಬಹುಶಃ ಅಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಅದು ಆರಂಭದಲ್ಲೊಂದು ಬರಿಯ 'ಕಳಿ' ಎಂದರೆ 'ಆಟ'ವಾಗಿದ್ದು ಅನಂತರ ಅದಕ್ಕೆ 'ಕಥೆ' ಸೇರಿ 'ಕಥಕ್ಕಳಿ'ಯಾಗಿರಬಹುದು. 'ದಶಾವತಾರದ ಆಟ' ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೂ ಅದಕ್ಕೂ ಮೂಲತಃ ಒಂದೇ ಅರ್ಥವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು: ಒಂದು 'ದಶಾವತಾರ'ದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಒಳಕೊಂಡರೆ ಇನ್ನೊಂದು 'ಕಥೆ' ಎಂಬವುಗಳೆಲ್ಲವಕ್ಕೂ ಆಶ್ರಯ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಕನ್ನಡದ 'ಆಟವು' ಮಲಯಾಳದ 'ಕಳಿ'ಗಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚು ಪೌರಾಣಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರ ಇವುಗಳ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಲ್ಲದೆ ಬೇರೇನೂ ಭೇದ ತೋರದು. ಇದರಿಂದಲೂ, ಮಲಯಾಳದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪಿನದ್ಧ ವಾದ್ಯವಾದ 'ಚೆಂಡೆ'ಯೆಂಬುದು ಕನ್ನಡದ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದಲೂ, ಮಲಯಾಳದ ನೆರೆಯೂರಾದ ದಕ್ಷಿಣಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೇ ಇದರ ನೆಲೆಯಿರುವುದರಿಂದಲೂ, ಮಲಯಾಳವೇ ಕನ್ನಡದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ತವರೂರೆಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಪುಷ್ಟಿ ದೊರೆಯುವುದು. ಆದರೆ 'ಕಥಕ್ಕಳಿ'ಯ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಮಾತಿಲ್ಲದೆ ಮೂಕಾಭಿನಯ ಮಾಡುವುದೊಂದು ಇವುಗಳೊಳಗಿನ ಭೇದ. ಆದುದರಿಂದ 'ಕಥಕ್ಕಳಿ'ಗೆ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯವನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿ ಕನ್ನಡಿಗರು 'ದಶಾವತಾರದ ಆಟ'ವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದರೆಂದು ಹೇಳಬಹುದಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ 'ಆಟ'ವಲ್ಲದೆ, ಕೇವಲ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯದ 'ತಾಳಮದ್ದಳೆ'ಯೆಂಬುದೊಂದು

ಲುಪ್ತನಾಟ್ಯ'ವೂ (ಎಂದರೆ ಆಂಗಿಕ, ಆಹಾರ್ಯಗಳೆಂಬ ಅಭಿನಯಗಳು ಲುಪ್ತವಾದ ನಾಟ್ಯ) ಕನ್ನಡದ ಯಕ್ಷಗಾನದೊಳಗೆ ಅಡಕವಾಗಿದೆ: ಈ 'ತಾಳಮದ್ದಳೆ' ಮಲೆಯಾಳದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದಲೂ, ವಾಚಿಕಾಭಿನಯವನ್ನು ಮೇಳಗೊಳಿಸಿದವರು ಕನ್ನಡಿಗರಾಗಿರಬಹುದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

ಆರ್ಯಸಂಸ್ಕೃತಿ-ದ್ರಾವಿಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎಂಬವೆರಡು ಭಿನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿದ್ದುವು, ಇವೆ-ಎಂದು ಇಂದಿನ ವಿದ್ವಜ್ಜನರಲ್ಲಿ ಬಹು ಮಂದಿಯ ವಿಶ್ವಾಸವಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ, ಈಗ ಯಾರೂ ತಪ್ಪೆಂದು ಹೇಳಲಾರರು. ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಕಾಣಸಿಕ್ಕುವ ಒಂದೇ ಒಂದು ಹಳೆಯ ನಾಟಕವೆಂದರೆ, ಸಿಂಗರಾರ್ಯನ 'ಮಿತ್ರವಿಂದಾಗೋವಿಂದ'ವು. ಇದೂ ಸ್ವತಂತ್ರ ರಚನೆಯಲ್ಲ: ಸಂಸ್ಕೃತದ 'ರತ್ನಾವಳಿ'ಯ ರೂಪಾಂತರ. ಅಲ್ಲದೇ ಸಿಂಗರಾರ್ಯನ ಕಾಲದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಬಹುಶಃ ಈ ನಾಟಕವು ಕೇವಲ ಕವಿತೆಯಾಗಿ ನಿರ್ಮಿತವಾದುದೇ ಹೊರತು, ಒಂದು ಬಾರಿಯಾದರೂ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಅಭಿನೀತವಾಗಿರಬಹುದೆಂಬುದು ಸಂದೇಹಾಸ್ಪದ. ಕನ್ನಡಿಗರಲ್ಲಿ ಇತರ ಕಲೆಗಳೆಲ್ಲ-ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ-ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪ, ಚಿತ್ರಾದಿಗಳು-ಉಚ್ಚ್ರಾಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದುವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಮೂರ್ತಿಮತ್ತಾದ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ನಾಟ್ಯವೊಂದರಲ್ಲೇಕೆ ಉನ್ನತಿಯ ಅಥವಾ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಕುರುಹೇ ತೋರುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಬಹಳ ವಿಸ್ಮಯಜನಕವಾಗಿ ತೋರುವುದು ಸಹಜ. ಆದುದರಿಂದ ಕನ್ನಡಿಗರ ನಾಟ್ಯಕಲಾ ಪ್ರೇರಣೆಗೆ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಹೊಲವು ಸುಖವಾಗಿ ದೊರೆತಿತ್ತೆಂದೂ, ಅದೇ ಈ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂದೂ ಊಹಿಸಿದರೆ ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ತಪ್ಪೆಂದು ತೋರಲಾರದು. ಆದರೆ ಕನ್ನಡಿಗರ ಉನ್ನತಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಭಾರತವರ್ಷದಲ್ಲಿಯೇ ನಾಟ್ಯಕಲೆ ಲುಪ್ತಪ್ರಾಯವಾಗಿತ್ತು. ಹಿಂದೂ ದೇಶದ ಯಾವ ಭಾಗದಲ್ಲಾದರೂ ೯ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೂ ಉಚ್ಚಕೋಟಿಯ ಒಂದೇ ಒಂದು ನಾಟಕವಾದರೂ ಅವತರಿಸಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಯಾವನೊಬ್ಬ ರಾಜನೂ ಹರ್ಷವರ್ಧನಾದಿಗಳಂತೆ ಆ ಕಲೆಗೆ ಪೋಷಕನಾದುದು ಆಗ ತೋರಿಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಮೂಡಬಿದಿರೆಯ ರತ್ನಾಕರನ ಆದರ್ಶ ರಾಜವೈಭವ ವರ್ಣನ ರೂಪವಾದ ಭರತೇಶವೈಭವದ ಭೋಗ ವಿಜಯ ಭಾಗದ ಎರಡು ಸಂಧಿಗಳಿಗೆ 'ಪೂರ್ವನಾಟಕ' 'ಉತ್ತರ ನಾಟಕ' ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳಿದ್ದರೂ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ವರ್ಣನೆಯಿರುವುದಿಲ್ಲ: ಕೇವಲ ನರ್ತನದ ಬಿನ್ನಾಣ. ಇದರಿಂದ ಕನ್ನಡದೇಶದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಕಲೆ ಎಂದೂ ಉಚ್ಚ್ರಾಯ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದಿಲ್ಲವೆಂದೇ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅದು ಅವರ ಕೊರತೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಆ ಕಾಲದ ಕೊರತೆಯಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಯಕ್ಷಗಾನದ 'ಆರಭಟೆ'ಯು ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದೀಚೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಕೇಳಿಬರುವುದರಿಂದ, ನಾಟಕವಿಲ್ಲದಿದ್ದ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಆದಿಯಿಂದ ಅದು ಪೂರ್ಣಮಾಡುತ್ತಿತ್ತೆಂಬ ಮಾತಿಗೂ ಎಡೆ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ.

ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಆಧುನಿಕವಾದರೂ ಈ ನಾಟ್ಯವು ದ್ರಾವಿಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ 'ಜಮ್ಮ'ವೆಂದು ಭಾವಿಸುವವರು ಹಲವರಿರಬಹುದು. ಇದರ ನಿರ್ಧಾರವು 'ಕಥಕ್ಕಳಿ'ಯ ಕೂಲಂಕಷ ವಿಚಾರವಿಲ್ಲದೆ ಸಮಂಜಸವಾಗದಾದರೂ, ಆ 'ಕಥಕ್ಕಳಿ'ಯ ರೂಪಾಂತರವೆಂದಾದ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿ ಬರೆದರೆ ಸತ್ಯಾಂಶಗಳ ಕುರುಹಾದರೂ ಆಗದಿರದು. ದ್ರಾವಿಡ

ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ತವರೂರಾದ ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದೆ, ಗ್ರಂಥಸ್ಥವಾದ ದ್ರಾವಿಡ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಆಧುನಿಕವೂ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಸಂಪರ್ಕಗೊಂಡು ರೂಪುಗೊಂಡುದೂ ಆಗಿರುವ ಮಲಯಾಳ ಭಾಷೆಯು ಬೀಡಿನಲ್ಲಿಯೇ 'ಕಥಕ್ಕಳಿ' ಬಾಳುವುದೊಂದು, ಅದು ದ್ರಾವಿಡ ನಾಟ್ಯವೆಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಪ್ರಬಲಾಘಾತವಾಗಿದೆ. ಕಥಕ್ಕಳಿ-ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ದೇಶ್ಯ ಛಂದೋಬಂಧಗಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುವವಾದರೂ, ಹಾಡುಗಳ ಧಾಟಿಯೆಲ್ಲ ಆರ್ಯ-ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಅಳವಟ್ಟುದೇ ಹೊರತು ಬೇರಿಲ್ಲ. 'ಯಕ್ಷಗಾನ'ವೆಂಬ ಹೆಸರೊಂದಲ್ಲದೆ, ಅದರ ಹಾಡುಗಳ ರಾಗಗಳೆಲ್ಲ 'ಗಂಧರ್ವಗಾನ'ದವುಗಳೇ. ಅಲ್ಲದೆ ನರ್ತನವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೂ ದ್ರಾವಿಡ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳೆಂದು ಬಗೆಯಲ್ಪಡುವ ಕೊರಗರ ಕುಣಿತ ಮೊದಲಾದುವಲ್ಲಿ ತೋರುವ ವಿನ್ಯಾಸವಿಶೇಷಗಳು ಕಾಣಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಭರತಾಚಾರ್ಯನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿತವಾಗಿರುವ ಅಂಗಹಾರ ಕರ್ಣಾದಿಗಳೇ ದೃಗ್ಗೋಚರವಾಗುವವು. 'ದಶಾವತಾರ'ದ ವೇಷರಚನೆ ವಿರೂಪವಾಗಿ ತೋರುವ ಆಧುನಿಕರು, ಇವೆಲ್ಲ ದ್ರಾವಿಡ ವೇಷ-ವಿಧಾನಗಳೆಂದು ಹೇಳಿಬಿಡುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪವನ್ನೂ, ಚಿತ್ರ-ಕಲೆಯನ್ನೂ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದವರಿಗೆ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವರ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಾದರೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ತೋರದಿರವು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಆ ವೇಷರಚನೆಗೆ ಆಧಾರ ದೊರೆಯುವುದು.

ವೇಷರಚನೆಯೆಂಬುದು. ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ: ಕಪಿಗಳೇ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಾಣಿ-ಗಳಲ್ಲಿಯೂ ತೋರುವುದುಂಟು. ಹೆಂಡ ಕುಡಿದು ಸೊಕ್ಕಿದ ಕಪಿಗಳು, ಹಳ್ಳತೋಡುಗಳ ಬಂಡೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಜಾದಿನ ಕೆಂಪುಕಲ್ಲುಗಳ ವರ್ಣರಚನೆಯಿಂದ ಮೊಗಕ್ಕೆ ಮೆರುಗೇರಿಸಿ-ಕೊಂಡು ಕುಣಿದಾಡುವುದನ್ನು ನೋಡಿದವರು ವಾಚಕರಲ್ಲಿ ಹಲವರಿರಬಹುದು. ಆದುದರಿಂದ ವರ್ಣರಚನೆಯೇ ವೇಷರಚನೆಗೆ-ಎಂದರೆ ಆಹಾರ್ಯಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಮೂಲವೆಂದು. ಅಥವಾ ಅದೇ ಪ್ರಾಕೃತಿಕಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನು ಮೊದಲಿಟ್ಟ ನಾಟ್ಯದ ಹೆಜ್ಜೆಯೆಂದು ಊಹಿಸ-ಬಹುದು. ಈ ವರ್ಣರಚನೆ 'ನಕಲಿ'ಯಾಗಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ: ಸಂಸ್ಕೃತಿಚಿಹ್ನವಾಗಿಯೂ ಇರುವುದುಂಟು. ಉದಾ:- ಹಿಂದೂ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಮುಖಕ್ಕೆ ಹರಿದ್ರಾಕುಂಕುಮವನ್ನಿಟ್ಟು-ಕೊಳ್ಳುವುದು; ಮುಸಲ್ಮಾನಿ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಅಂಗೈಗೆ 'ಮದರಂಗಿ'ಯ ಕೆಂಬೊಟ್ಟುಗಳನ್ನಿಡು-ವುದು; ಐರೋಪ್ಯ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಕೆನ್ನೆಗೆ ಕೆಂಪಿಡುವುದು; - ಇವು ಆಯಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪರಂ-ಪರೆಯ ದ್ಯೋತಕಗಳಾಗಿ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ತೋರುವವು. ಇದರಿಂದ ವರ್ಣರಚನೆಯ ಪರಂ-ಪರೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲವು ಎಲ್ಲೆಂದು ತಿಳಿದು ಬರಲೂಬಹುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ-ನಾಟಕದವುಗಳಿಗಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ಮಿಗಿಲಾಗಿ-ಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿದೆ. ಮುಖದ ಯಾವುದೊಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮಾಭಿನಯವೂ ಗೊತ್ತಾಗದಂತೆ ಮಾಡುವುದೊಂದು ಇದರಿಂದುಟಾಗುವ ದೊಡ್ಡ ದೋಷವಾದರೂ, ಅನಭಿಜ್ಞನ ಅಭಿನಯದ ಅಪ್ರಗಲ್ಭತೆಯನ್ನು ಮುಚ್ಚುವ ಗುಣವು ಇದರಲ್ಲಿದೆ. (ಅಲ್ಲದೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟ್ಯಕಲೆಯು ಗುರಿ ಲೋಕಾನುಕರಣವಾಗಿರದೆ, ವಿಶಿಷ್ಟಪಾತ್ರದ ಸ್ಥಾಯಿ ಸ್ವಭಾವ-ವೊಂದನ್ನೇ ಸುಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಬಿಂಬಿಸಿ ರಸಾವಿರ್ಭಾವ ಮಾಡುವುದಾಗಿದೆಯೆಂಬುದು ಆ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ವಿಚಾರಪೂರ್ವಕವಾದ ಸಹೃದಯತೆಯಿಂದ ನೋಡುವ ವಿಮರ್ಶ-ಕರಿಗೆ ವೇದ್ಯವಾಗದಿರದು). ಮುಖಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಬಳಿಯುವಾಗ ಪಾತ್ರಸ್ವಭಾವಕ್ಕನು-

ಗುಣವಾಗಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ವರ್ಣಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವೀಯುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನ ವೇಷರಚನೆಯ ಪರಂಪರೆಯಾಗಿದೆ. ಇದರಂತೆ–ಕೃಷ್ಣ, ಇಂದ್ರ, ಚಿತ್ರಸೇನ, ಕೀಚಕ ಮೊದಲಾದ ಶೃಂಗಾರ–ವೇಷಗಳಿಗೆ ಹಸುರು; ರಾಮ, ನಳ, ಅರ್ಜುನ, ಕರ್ಣ, ಕೌರವ ಮೊದಲಾದ ವೀರ ವೇಷಗಳಿಗೆ ನಸುಗೆಂಪು ನಸುಹಳದಿಗಳ ಸಂಕರ; ಭೀಮ ದುಃಶಾಸನಾದಿ ರೌದ್ರ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಕಡುಗೆಂಪು; ರಾಕ್ಷಸವೇಷಗಳಿಗೆ ಕೆಂಪು, ನೀಲ, ಕಪ್ಪು, ಬಿಳಿಗಳ ಚಿತ್ರವರ್ಣ; 'ಕೋಡಂಗಿ', ದೂತ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಮೊದಲಾದ ಹಾಸ್ಯವೇಷಗಳಿಗೆ ಬಿಳಿ–ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಪ್ರಧಾನ–ವರ್ಣವಾಗಿವೆ. ಭರತಾಚಾರ್ಯನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ೬ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದ ೪೨-೪೩ನೆಯ ಶ್ಲೋಕಗಳು ರಸಗಳ ವರ್ಣಗಳನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತವೆ–

> ಶ್ಯಾಮೋ ಭವೇತ್ತು ಶೃಂಗಾರಃ ಸಿತೋ ಹಾಸ್ಯಃ ಪ್ರಕೀರ್ತಿತಃ ।
> ಕಪೋತಃ ಕರುಣಃ ಪ್ರೋಕ್ತೋ ರೌದ್ರೋ ರಕ್ತಃ ಪ್ರಕೀರ್ತಿತಃ ॥
> ಗೌರೋ ವೀರಸ್ತು ವಿಜ್ಞೇಯಃ ಕೃಷ್ಣಶ್ಚಾಪಿ ಭಯಾನಕಃ ।
> ನೀಲವರ್ಣಸ್ತು ಬೀಭತ್ಸಃ ಪೀತಶ್ಚೈವಾದ್ಭುತಃ ಸ್ಮೃತಃ ॥

(ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವಂತೆ ಆಯಾ ರಸವು ಪ್ರಧಾನವಾದ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಆಯಾ ಬಣ್ಣಗಳ ಉಪಯೋಗ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆಂದು ಭರತಾಚಾರ್ಯನು ಸೂಚಿಸಿದ ರಸವರ್ಣಗಳನ್ನು, ಕವಿಕಾಮಾದಿಗಳು, ನಾಟ್ಯದ ಗಂಧವೂ ಇಲ್ಲದ ತಮ್ಮ ರಸಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಅನುವಾದಿಸಿದುದರ ನಿರರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ವಾಚಕರು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಹೀಗೆಯೇ ಉದ್ದಾಮರಾದ ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರೂ ರಸಭಾವಾದಿಗಳ ಮೂಲಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಭಿನ್ನಾರ್ಥವನ್ನು ಮಾಡಿರುವುದೂ ನಾಟ್ಯ-ಶಾಸ್ತ್ರದ ಅವಲೋಕನದಿಂದ ಗೊತ್ತಾಗುವುದೆಂದು ಆನುಷಂಗಿಕವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತೇನೆ.) ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಣ್ಣಗಳಿಗೂ ಭರತನ ಬಣ್ಣಗಳಿಗೂ ಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಏಕವಾಕ್ಯತೆಯಿದೆ. ಆದರೆ ಶೃಂಗಾರವರ್ಣವಾದ 'ಶ್ಯಾಮ'ದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಸಂದೇಹವು ತೋರಬಹುದು. 'ಶ್ಯಾಮ'–ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಸಂಘಟಿಸುವಲ್ಲಿ ಅನೇಕಾರ್ಥಗಳಿವೆ. 'ಸಸ್ಯಶ್ಯಾಮ' ಎಂಬಲ್ಲಿ ಹಸುರು. 'ಮೇಘಶ್ಯಾಮ' ಎಂಬಲ್ಲಿ ನಸುಗಪ್ಪು. ಇನ್ನು ಹಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಕಪ್ಪು — ಇತ್ಯಾದಿ ಅರ್ಥವಿರುವುದರಿಂದ ಭರತನ 'ಶ್ಯಾಮ'ವು ಯಾವುದೆಂಬುದು ವಿಚಾರಣೀಯವಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ, ನೀಲಕೃಷ್ಣವರ್ಣಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ರಸಾಂತರಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿರುವಾಗ, ಶೃಂಗಾರವರ್ಣವಾದ ಶ್ಯಾಮವು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಸುಖಕರವಾದ ಹಸುರೇ ಆಗಿರಬೇಕೆಂದೂ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪರಂಪರೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಮ್ಮತವಾದುದೆಂದೂ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. (ಪಂಪನು ತನ್ನನ್ನು 'ಕದಳೀಗರ್ಭಶ್ಯಾಮ'ನೆಂದು ವಿಶೇಷಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ: ಇಲ್ಲಿ ಯಾವ ವರ್ಣ?) ಸಾರಾಂಶ:-ಈ ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನವು ದ್ರಾವಿಡ ಪದ್ಧತಿಯದೊಂದು ನಾಟಕವಲ್ಲ; ಭರತಾದಿಗಳ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ರಮವನ್ನನುಸರಿಸಿಯೇ ಜನ್ಮವೆತ್ತಿದ ಒಂದು ನಾಟ್ಯ-ವಿಶೇಷವಾಗಿದೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿತವಾದ ತಾಂಡವಾದಿಗಳನ್ನೂ, ದ್ರಾವಿಡವೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸಿದ್ಧಾಂತಿಸಿದರೆ ಮಾತ್ರ ಇದನ್ನು ಆ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಬಹುದು. ಈ ವಿಷಯ-ದಲ್ಲಿ ನನಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು-ಎಂದರೆ, ಕಥಕ್ಕಳಿ, ಯಕ್ಷಗಾನ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಮಾಡಿದವರು ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿಮರ್ಶೆಯಿಂದ ತಥ್ಯಾಂಶಗಳನ್ನು ಹೊರಗೆಡಹಲು ಸಮರ್ಥರೆಂದು ವಿಜ್ಞಾಪಿಸಿ ವಿರಮಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ●

(ಜಯಕರ್ನಾಟಕ – ಸಂಪುಟ ೧೨: ವರ್ಷ ೧೯೩೫)

ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿ

ಪ್ರೊ. ಎಂ. ರಾಜಗೋಪಾಲಾಚಾರ್ಯ

ಒಂದು ಭಾಷೆ ದೇಶಕಾಲಭೇದದಿಂದ ಪಲವು ಉಪಭಾಷೆಗಳಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡು ಆಯಾ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ರೂಢಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಈಗ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೇ ಕೋಟ, ಹವ್ಯಕ ಮುಂತಾದ ಉಪಭಾಷೆಗಳಿವೆ. ಮೈಸೂರು, ಧಾರವಾಡ, ಬಿಜಾಪುರ ಈ ಊರುಗಳಲ್ಲಿ ಹತ್ತಾರು ಭೇದಗಳಿವೆ. ಎಲ್ಲವೂ ಕನ್ನಡ ನುಡಿಯೇ ಆದರೂ ಅವರವರ ಶೈಲಿ ಬೇರೆ. ಆದರೂ ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಈಗ ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಕನ್ನಡವೆಂಬುದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ-ವಾಗಿದ್ದರೂ ಜಾನಪದ ಶೈಲಿಯ ಸತ್ವ, ಶಕ್ತಿ ಹಾಗೆಯೇ ಇವೆ. ಇವರಿಂದಾಗಿ ಜನರು ಅವರ ಬಗೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಒಲವು ತೋರುವುದೂ ಸಹಜ. ಪಂಪನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಇದು ತಿರುಳ್ಗನ್ನಡದ ಬೆಳ್ನುಡಿ. ಈ ಮಾತು ನಮ್ಮ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಗೆ ಶಬ್ದಗಳು ಹೇಗೋ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳು ಹಾಗೆ. ಈ ಸ್ವರಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ-ದಿಂದಲೇ ಸಂಗೀತಕಲೆಯ ಆವಿರ್ಭಾವ. ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಕಾರ-ದಲ್ಲೂ ಈ ಸ್ವರ ಒಂದೇ ಆದರೂ ಆಯಾ ದೇಶದ ಸಂಗೀತದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಹಳೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಹೇಗಿತ್ತೆಂದು ಈಗ ಊಹಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ವೈದಿಕ ಗಾನ, ಪುರಾಣವಾಚನ ಮತ್ತು ಹಳೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಭಜನೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ಕಾಣಬಹುದು. ಈಗ ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಬೆಳೆದುದನ್ನು ನೋಡು-ವಾಗ, ಅದು ಈಗಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹಲವಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದಿತೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದು. ಈಗ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತವು ಯಕ್ಷಗಾನ, ಜಾನಪದ, ಹಸೆಯ ಹಾಡುಗಳು, ದಾಸರಪದ, ಭಜನೆ, ಹರಿಕಥೆ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ, ಸುಗಮ ಸಂಗೀತ, ಕಾವ್ಯವಾಚನ(ಗಮಕ), ಸಿನೇಮಾ ಸಂಗೀತ ಹೀಗೆ ಹಲವಾರು ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲವೂ ಈ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಭೇದಗಳೇ, ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕೇಳುವ ಸಂಗೀತವಲ್ಲಿ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಿದೆ. ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗಿದೆ ಎಂದರೆ ಒಂದು ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವವರಿಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ರಾಗದ ಪರಿಚಯವಿದ್ದ ಮಾತ್ರದಿಂದಲೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತರು ಕಚೇರಿ ಸಂ-ಗೀತ ಹಾಡಲಾರರು. ಹಾಗೆ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡಲಾರರು, ಹಾಡಿದರೂ ಅದು ಅಣಕ ಮಾತ್ರವಾದೀತು. ಒಂದೇ ರಾಗ ಆಯಾ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕೇಳುವಾಗ ಭಿನ್ನ-ವಾಗಿಯೇ ಕೇಳಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಅವರ ಶೈಲಿ. ಜೀವಾಳ. ಹಾಡಿನ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ರಾಗ, ಹಾಡುವವರ ಸಂಸ್ಕಾರ–ಅಭ್ಯಾಸಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕ ಶೈಲಿ, ಹಿಡಿತ ಇವು ಆಯಾ ಪ್ರಕಾರಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿ ಜಾನಪದವೇ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ಮಾರ್ಗಸಂಗೀತವೇ ಎಂಬ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿವೆ. ಅವನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುವ ಆಧಾರಗಳೂ ಇವೆ. ಹೇಗೇ ಇರಲಿ, ಯಕ್ಷಗಾನವು ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಶೈಲಿಯಾಗಿಯೇ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ಅದರಲ್ಲೂ,

ಗೀಗ ಬಡಗು ತಿಟ್ಟಿನ ಹಾಗೂ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಹಾಡಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ತುಸು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಇರಲಿ, ಕ್ಷಗಾನ, ದಾಸರ ಹಾಡುಗಳು, ಶಿವಶರಣರ ಗೀತೆಗಳು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲೇ ಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ದಾಸಸಾಹಿತ್ಯ ಭಜನೆ, ಹರಿಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿತು. ಕ್ಷಗಾನವು ಬಯಲಾಟದ ಭಾಗವತರಿಂದ ಊರ್ಜಿತವಾಯಿತು. ಆಗ ಎರಡು ಸಂಪ್ರ-ದಾಯದಲ್ಲೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ರಾಗಗಳು ಒಂದೇ ರೀತಿಯವು. ಅವುಗಳ ಸಂಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯವಿದೆ. ದಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಹರಿಕತೆ–ಹರಿಕಥಾ ಕಾಲಕ್ಷೇಪದಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನವೂ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಕೂಟ, ಬಯಲಾಟ, ದೊಡ್ಡಾಟ-ಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ತನ್ನದೇ ಆದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಎರಡರಲ್ಲೂ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರಭಾವ ಇದ್ದಿರಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೇನು ಎಂಬುದು ಈಗ ಸಂಶೋಧನೆಗೆ ವಸ್ತುವಾದ ವಿಷಯ.

ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಶ್ರುತಿಬುರುಡೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ವಿಶಾಲ-ವಾದ ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಭಾಗವತರು ಹಾಡಬೇಕಿತ್ತು. ಪಕ್ಕ-ವಾದ್ಯದಲ್ಲಿ ಮದ್ದಳೆ, ಚಂಡೆಯಂತಹ ಘರ್ಜಲಿ ವಾದ್ಯಗಳೂ ಇದ್ದವು. ತಾಳಕ್ಕಾಗಿ ದಪ್ಪ ಕಂಚಿನ ತಾಳವನ್ನೋ, ಸಣ್ಣ ಜಾಗಟೆಯನ್ನೋ ಬಳಸುವರು. ಭಾಗವತರ ಹಾಡು ಮುಗಿದ ಬಳಿಕ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಅರ್ಥ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಮಾತು ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ಪುನಃ ಹಾಡು. ಆವರಣವಿಲ್ಲದ ವಿಶಾಲವಾದ ಬಯಲು ರಂಗಸ್ಥಲ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ರೀತಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಭಜನೆ, ಹರಿಕತೆಗಳು ಸಣ್ಣ ಶ್ರೋತೃವೃಂದದ ಮಧ್ಯೆ ನಡೆಯುವ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ. ಕಾರಣ ಇವರಲ್ಲಿ ನೋಡಲಿಕ್ಕೆ ಏನೂ ಇಲ್ಲ, ಕೇಳಲಿಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆಬಾಲವೃದ್ಧರೂ ಇವರಲ್ಲಿ ಪಾಲುಗೊಳ್ಳುವುದು ಕಡಿಮೆ. ಇವಕ್ಕೆ ತಂಬೂರಿ ಅಥವಾ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಶ್ರುತಿ: ಚಿಕ್ಕದನಿಗೊಡುವ ತಾಳ, ಚಿಟಿಕಿ, ಮೃದಂಗ, ತಬ್ಲಾ ಇವರ ಹಿಮ್ಮೇಳ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಇವರಲ್ಲಿ ಉಚ್ಚ ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದಾಗಲೀ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ರಾಗದ ಆಕಾರ ಆಲಾಪನೆಯನ್ನು ಹಾಡುವುದಾಗಲೀ ಅವಶ್ಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಡನ್ನು ಮುಚ್ಚುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯದ ಅಬ್ಬರ, ಬಡಿತಗಳು ಇದ್ದಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ಈ ಪದ್ಧತಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಮೃದುವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರಬೇಕು.

ಆದರೆ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೇಲೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಸಿನೆಮಾ ಸಂಗೀತಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಉಂಟಾಯಿತು. ಶ್ರುತಿ ಬುರುಡೆಯ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಶ್ರುತಿ ಪೆಟ್ಟಿಗೆ ಬಂತು. ಕೆಲವೆಡೆ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಿಟೀಲೂ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಬಯಲಾಟವು ಒಂದು ಆವರಣದಲ್ಲಿ ನಿಶ್ಚಿತ ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೆ ಮೀಸಲಾಯಿತು. ಧ್ವನಿವರ್ಧಕವೂ ನೆರವಿಗೆ ಬಂತು. ಇವೆಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಅನಿವಾ-ರ್ಯವಾಗಿಯೇ ಆಯಿತು. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲಶೈಲಿ ಗುರುತು ಸಿಗದಷ್ಟು ಮರೆಯಾಗಿಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ಸುಧಾರಣೆಯಿಂದ ಒಳಿತೇ ಆಯಿತು. ಏಕೆಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಮೊದಲು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ ಬಳಿಕ ಇನ್ನೊಂದು ಶೈಲಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಅದರ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ತುಸು ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಬಹುದೇ ಹೊರತು ಮೂಲ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಕೆಡಿಸಲಾರದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ

ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದವರು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಹಾಡಿದರೆ ಅದು ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಯಂತೆಯೇ ಕೇಳಿಸೀತು. ಅಥವಾ ಅದರಲ್ಲಿ ಆ ಶೈಲಿಯ ಕೆಲವು ವರೇಕುಗಳಾದರೂ ಇರುವ ಸಂಭವ-ವಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದವರು ತ್ಯಾಗರಾಜ ಕೀರ್ತನೆ-ಯನ್ನು ಹಾಡಿದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಾನಿಯ ಮುದ್ರೆ ಇರುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಅಂತಹ ಶಕ್ತಿಯಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಶ್ರಾವ್ಯತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿ ಯಲ್ಲಾದ ಸುಧಾರಣೆ ನಿಂದನೀಯವೆನ್ನಲಾಗದು. ದಿ। ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರು. ತ್ಯಾಗರಾಜ ಮುಂತಾದ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹಾಡಬಲ್ಲವರು. ಅವರು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿದ್ದು ಒಂದು ಯೋಗಾಯೋಗ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಖರಹರಪ್ರಿಯ, ಚಾರುಕೇಶಿ, ಷಣ್ಮುಖ ಪ್ರಿಯ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳನ್ನು ಅವರು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ತಂದರು. ಅದು ಮೊದಲು ಕೇಳುವವರಿಗೆ ಒಂದು ಥರಾ ಅನಿಸಿದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಶ್ರಾವ್ಯತೆ ಇದ್ದಿತು. ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನವೇ ಅಲ್ಲ ಎಂದರು ಕೆಲವರು. ಬೆರಕೆಶೈಲಿಯೆಂದರು ಹಲವರು. ಆದರೂ ಅದು ಒಂದು ತರಾ ಇಂಪಾಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಯಾರೂ ಒಪ್ಪುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೇಗೂ ಇರಲಿ. ಹೊಸ ತಲೆಮಾರಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತರ ಮೇಲೆ ಇದರ ಪ್ರಭಾವ ಚೆನ್ನಾಗಿಯೇ ಆಯಿತು. ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಬಳಸಿದ ರಾಗಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನೇ ಕಲಿತ ಯುವ ಭಾಗವತರು ಹಾಡಿದಾಗ ಅವರ ಶಾರೀರದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿಯೇ ಕೇಳಿ ಬಂದಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅವರ ಮೂಲಶೈಲಿಯ ಪ್ರಭಾವ. ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಶಾರೀರದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸಹಜವಲ್ಲವೆಂದು ಕಂಡಿತೋ ಅದು ಹೊಸ ಭಾಗವತರ ಶಾರೀರದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿ ಕಂಡುದು ಒಂದು ಸ್ವಾರಸ್ಯದ ವಿಷಯ. ಈಗಿನ ಯುವ ಭಾಗವತರು ಅಂತಹ ರಾಗಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಅದು ಚೆನ್ನಾಗಿ–ಅಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲೇ–ಇದೆ ಎಂದು ನನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆ. ಏನಿದ್ದರೂ ಇದು ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಕೊಡುಗೆ ಎನ್ನಲು ಅಡ್ಡಿ ಇಲ್ಲ.

ಯಾವುದೇ ಕಲೆ ನಿಂತ ನೀರಾಗಿರಲಾರದು. ಅದು ಸರಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂ-ಗೀತದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಬಿ. ಎಸ್. ರಾಜೈಯ್ಯಂಗಾರ್, ಅರಿಯಕುಡಿ, ಜಿ.ಎನ್.ಬಿ. ಇವರ ಶೈಲಿ ಎಂದೋ ಮಾಯವಾಗಿ ಈಗ ಹೊಸ ಶೈಲಿ ಬರಲಿಲ್ಲವೆ? ಅದನ್ನು ನಾವು ಎರಡೂ ಕಿವಿಗಳಿಂದ ಸ್ವಾಗತಿಸಲಿಲ್ಲವೆ? ಹಾಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲೂ ಒಂದು ಹೊಸ ತಿರುವು ಬಂದು ಅನೇಕ ಹೊಸರಾಗಗಳು ಈಗ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಈಗಿನ ಭಾಗವತರು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅಸಲು ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿರುವುದು ಶ್ಲಾಘನೀಯ. ಹಳೆಯದನ್ನು ಮರೆಯದೆ ಅವರ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲೇ ಹೊಸದು ಬಂದರೆ ಅದನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸದ ಸಹೃದಯರಾರು?

ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ಥಿರಾಂಶ ಚರಾಂಶಗಳು

-ಪಾದೇಕಲ್ಲು ವಿಷ್ಣು ಭಟ್ಟ

ಯಕ್ಷಗಾನವು ಹಲವು ಕಲೆಗಳ ಸಂಯೋಜನರೂಪವಾದ ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ ಕಲೆಯೆಂಬುದು ಎಲ್ಲರೂ ತಿಳಿದ ವಿಚಾರ. 'ಸಾಹಿತ್ಯ'ವೆಂಬುದು ಈ ಕಲೆಯ ಒಂದು ಅಂಗ ಅಥವಾ ಭಾಗ. ಯಕ್ಷಗಾನ 'ಸಾಹಿತ್ಯ'ದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ವರೂಪದ ವಿವೇಚನೆ ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಸಂಗಗಳೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯ 'ಕೃತಿ'ಗಳು. ಶಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಬಲು ಕಡಮೆ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರಕಾರರು ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟ ಸ್ಥಾನ ಶೂನ್ಯ ಅಥವಾ ನಗಣ್ಯ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನದ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ ವಿದ್ವಾಂಸರು ವಿಭಜನೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಿದೆ. ಅಲ್ಲೆಲ್ಲೂ 'ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯ' ಎಂಬ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಿಂಗಡಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಿ ಇದನ್ನೊಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರಕಾರವೆಂದು ಗುರುತಿಸಿದುದು ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳು ಹಲವಿರಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನವು ಒಂದು ಕಾಲವಲ್ಲ ತೀರ ಅವಗಣಿತವಾದ ಕಲೆಯಾಗಿದ್ದುದು, ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಸಂಪಾದಿತವಾಗದಿದ್ದುದು, ಪ್ರಸಂಗಗಳು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಪೂರಕವಾದ ಪದ್ಯಬರವಣಿಗೆಗಳೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಗುರುತಿಸದಿರಲು ಕಾರಣವಿರಬಹುದು[೧].

'ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯ'ವೆಂದು ನಾವು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಒಂದು ಅಂಗವಾದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ (ಭಾಗವತಿಕೆ)ಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಪದ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಗವಾದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಗದ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ –ಇವೆರಡೂ ಅಡಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಪೆರ್ಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು "ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಥವಾ ಪದ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದೂ ಅರ್ಥ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಥವಾ ಗದ್ಯ

---

೧ ನಮ್ಮ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಕರ್ತೃಗಳನ್ನು 'ಕವಿ'ಗಳೆಂದು ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕವಿಚರಿತೆಕಾರರಾದ ರಾ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರು ತಮ್ಮ 'ಕರ್ನಾಟಕ ಕವಿಚರಿತೆ'ಯ ಮೂರನೆಯ ಸಂಪುಟದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ; ಅವರ ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ 'ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ'ಯನ್ನು ಬರೆದ ರಂ. ಶ್ರೀ ಮುಗಳಿಯವರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಏನನ್ನೂ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಅವರ ಧೋರಣೆಯಿರಲೂ ಬಹುದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. "ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾಗಿ ನಾಲ್ಕು ಪುಟಗಳೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳಿಗಾಗಿ ಮೀಸಲಾಗಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯಚರಿತ್ರಕಾರರು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲವರು; ಪರಿಚಯಿಸುವ ಜನರೂ ಅವರಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಂತಿಲ್ಲ. 'ಇವರಲ್ಲೇನಿದೆ ಮಹಾ' ಎಂಬ ಮಡಿವಂತಿಕೆಯೂ ಈ ಅವಗಣನೆಗೆ ಕಾರಣವಿರಬಹುದು. ತ್ರಿಪದಿ, ವಚನ ಹಾಡಿಗೆ ಸಿಕ್ಕ ಬೆಲೆಯೂ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕಿಲ್ಲ-

ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದೂ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸಬಹುದು" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ೨. ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಪದ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂಬುದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ಥಿರಾಂಶ; ಗದ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂಬುದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರಾಂಶ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಎರಡು ರೂಪಭೇದಗಳಾದ ಬಯಲಾಟ ಮತ್ತು ತಾಳಮದ್ದಳೆ-ಇವುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಈ ಸ್ಥಿರಾಂಶ ಚರಾಂಶಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಆವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಅವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಂಭಾಷಣರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ; ನಿರೂಪಣಾತ್ಮಕವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅರ್ಥಾತ್ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುವಂತಹ ಭಾಗಗಳು ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದರೂ ಕಥೆ ಮುನ್ನಡೆಯುವುದು ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ಮೂಲಕವೇ. ಇದಕ್ಕೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯ ನಾಟಕೀಯ ಸ್ವಭಾವವೇ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಯಲಾಟದ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಾಗಲಿ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಾಗಲಿ, ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಲ್ಲದೆ ಕಥಾ ಭಾಗ ಮುನ್ನಡೆಯಲಾರದಾಗಿದೆ೩. ಬಯಲಾಟ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳ ಈ ಗದ್ಯರೂಪದ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆಯೇ ಇರುತ್ತದೆ.

ಪದ್ಯರೂಪದ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಸ್ಥಿರಾಂಶವೆಂದೂ ಗದ್ಯರೂಪವಾದ ಅರ್ಥವಿಸ್ತರಣೆಯನ್ನು ಚರಾಂಶವೆಂದೂ ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದೆಂದು ಹಿಂದೆಯೇ ಸೂಚಿತವಾಯಿತಷ್ಟೆ. ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅವುಗಳು ವಿಶೇಷ ಬದಲಾವಣೆಗೊಳಗಾಗುವುದಿಲ್ಲ-ವಾದುದರಿಂದ ಅವು ಸ್ಥಿರ: ಆದರೆ ಅರ್ಥವಿವರಣೆಯು ಬಯಲಾಟದಿಂದ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಿಂದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ, ಅರ್ಥ ಹೇಳುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದಬಹುದಾದ್ದರಿಂದ ಚರ.೪ ಪದ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಥವಾ ಸ್ಥಿರಾಂಶ ಕವಿಕೃತವಾದರೆ, ಗದ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಥವಾ ಚರಾಂಶ ಸಂದರ್ಭದ ಸೃಷ್ಟಿ; ಅಥವಾ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳ ಸೃಷ್ಟಿ. ಬಯಲಾಟ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಸ್ಥಿರಾಂಶ ಒಂದೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಚರಾಂಶದ

ದಿರುವುದು ಮಾತ್ರ ಆಶ್ಚರ್ಯ.೯. ಶ್ರೀಧರ ಡಿ ಎಸ್. 'ಯಕ್ಷಗಾನ-ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯ' ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ ೧೯೮೦, ಮಂಗಳೂರು

೨. ಪೆರ್ಲಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯ-ವಿಸ್ತಾರ ಮತ್ತು ವೈವಿಧ್ಯ'. ಯಕ್ಷಕರ್ದಮ, ೧೯೮೪ ಮುಂಬಯಿ ಪು ೮೯.

೩. ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಆಂಗಿಕವಾಗಿ ನಟಿಸಿ ತೋರಿಸುವುದಿದ್ದರೂ ಅದರೊಂದಿಗೆ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದು ಲೋಪವೇ ಸರಿ. ಮಾತನ್ನು ತೆಗೆದು ಹಾಕಿದ ಬಯಲಾಟವು ಯಕ್ಷಗಾನವಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗದಾದರೂ ಪೂರ್ಣವಾದ ಬಯಲಾಟದ ಸ್ವರೂಪವು ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದರೂ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿರುವ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಪೂರ್ಣಪ್ರಮಾಣದ ಇಂತಹ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಏಕೆ ನಡೆಯುತ್ತಿಲ್ಲ? ನಡೆದರೂ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಏಕಿವೆ?-ಎಂಬುದನ್ನು ವಿಚಾರ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆಗ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮಹತ್ವಿಕೆಯು ಅವಗತವಾಗಬಹುದು.

೪. ಬಯಲುಸೀಮೆಯ ಬಯಲಾಟವಾದ ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳಿರುವ ಅರ್ಥವಿವರಣೆ-ಎರಡೂ ಕವಿಕೃತವೇ ಆಗಿದ್ದು. ಮೇಲಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಅವೆರಡೂ ಸ್ಥಿರ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಆಗಿರುವುದಲ್ಲದೆ. ಅರ್ಥವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲತೆಗೆ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶ ಕಡಿಮೆಯೇ ಆಗಿದೆ.

ವಿಕಸನಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅವಕಾಶವಿರುವುದು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲೇ ಆಗಿದೆಯೆಂಬುದು ಎಲ್ಲರೂ ತಿಳಿದ ವಿಚಾರ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಆಹಾರ್ಯಾಭಿನಯವೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆಂಗಿಕ ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯಗಳೂ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ವಾಚಿಕಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ.೫. ಸಂದರ್ಭದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಾಚಿಕಾಭಿನಯದಲ್ಲೇ ಪಾತ್ರ-ಧಾರಿಯು ನಿರೂಪಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾತಿನಲ್ಲೇ ಎಲ್ಲಾ ಅನುಭವಗಳು ಮೂಡಿ ಬರುವಂತೆ ತನ್ನ ಮಾತನ್ನು ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಾಗಿ ತನ್ನ ಸೃಜನಶೀಲ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಳಸಿ ರಸ-ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕೇಳುವವನಿಗೆ ಆ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕೇಳುವ ಮೂಲಕವೇ ರಸಾನುಭೂತಿಯುಂಟಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ೬. ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಾದರೆ ಆಂಗಿಕ, ಸಾತ್ವಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ, ವಾಚಿಕ-ಈ ನಾಲ್ಕೂ ಅಭಿನಯಗಳಿರುವುದರಿಂದ ಒಂದು ಅಭಿನಯದಲ್ಲಾದ ಕೊರತೆಯು ಇನ್ನೊಂದು ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ತುಂಬಿಬರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ. ವೇಷ-ಭೂಷಣಗಳನ್ನು ತೊಟ್ಟುಕೊಂಡು ನೃತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನೂ ಸಾತ್ವಿಕ ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯಗಳನ್ನೂ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ ನಟನು ಮುಂದೆ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯವನ್ನೂ೭ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದಷ್ಟೇ. ಆಗ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅರ್ಥವಿವರಣೆಯು ಶ್ರಮಸಾಧ್ಯವಾದ ವಿಷಯವೂ ಆಗುತ್ತದೆ; ಸಮಯಾವ-ಕಾಶವೂ ಕಡಿಮೆಯಿರುತ್ತದೆ; ಇತರ ಅಭಿನಯಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯವಾದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು ಆಗ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಅರ್ಥಾತ್, ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಾಗಲಿ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯವು ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೇ ಹುಟ್ಟುವುದಾಗಿದ್ದು ಅದು ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು, ಕಲ್ಪನೆಯ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣೆಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತು ಉಚಿತಾನುಚಿತ ವಿವೇಕವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಈ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ 'ಸೃಜನಶೀಲತೆ' ಎಂಬುದರ ಅರ್ಥವೇನೆಂಬು-ದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂವೇದನೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಹೊಸವಸ್ತು-ವಿನ ಸೃಷ್ಟಿಯೇ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯಲ್ಲ; ಹಿಂದಿನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅವ್ಯಕ್ತವಾದುದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತ-

---

೫. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಸೇಡಿಯಾಪು ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು: "ತಾಳಮದ್ದಳೆಯೂ ಒಂದು ವಿಧದ ನಾಟ್ಯವೇ: ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯದ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಗಗಳಿಲ್ಲವಾದರಿಂದ ನಾಟಕದಂತೆ ಅದು ಪೂರ್ಣನಾಟ್ಯವಲ್ಲ, ಲುಪ್ತನಾಟ್ಯ; ಅದರಲ್ಲಿ ಆಹಾರ್ಯಾಭಿನಯವು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ; ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿಲ್ಲ; ಆದುದರಿಂದ ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯಕ್ಕೂ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿರುವಷ್ಟು ಎಡೆ-ಯಿಲ್ಲ; ಇಲ್ಲಿ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯವೇ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಭಾಗ" ಸೇಡಿಯಾಪು ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ "ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಸುಧಾರಣೆ", ಸ್ವರ್ಣ ಕಮಲ, ೧೯೭೮. ಮಂಗಳೂರು ಪು. ೧೦೧

೬. ಇಲ್ಲಿ ಕೇಶಿರಾಜನು ವಾಗ್ದೇವತೆಯ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳಿದ ಈ ಮಾತನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ:

ಶ್ರೀ ವಾಗ್ದೇವಿಗೆ ಶಬ್ದದಿ-
ನಾವಾವಿಂದ್ರಿಯದ ವಿಷಯಮಂ ಶ್ರೋತ್ರದೊಳು-।
ದ್ಭಾವಿಪ ನಿರ್ಮಳ ಮೂರ್ತಿಗ-
ಳಾ ವಂದ್ಯೆಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರಮುಖದೊಳವನತನಪ್ಪೆಂ ॥
(ಶಬ್ದಮಣಿದರ್ಪಣ-೧-೧)

೭. ಇಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಮಾತಗಾರಿಕೆ ಅಥವಾ ಅರ್ಥವಿವರಣೆ-ಯನ್ನೇ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯವೆನ್ನಲಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಭಾಗವತನು ಹೇಳುವ ಪದಗಳು ವಾಚಿಕಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸೇರುವಂತಹವುಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದೊಂದಿಗಿರುವ ವಾಚಿಕ ಭಾಗವು ನಟನಲ್ಲಿರುವುದರ ಬದಲು, ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿರುವ ಭಾಗವತನಿಗೆ ವರ್ಗಾಯಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆಯೆಂದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥ.

ಗೊಳಿಸಿ ಮೂಲಕ್ಕೆ ಹೊಸತೊಂದು ಆಯಾಮವನ್ನು ಕೊಡುವುದೇ ಸೃಜನಶೀಲತೆ. ಅದನ್ನು ಸೀಮಿತವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅದರಂ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯೆಂದರೆ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ (ಸ್ಥಿರಾಂಶದಲ್ಲಿ) ಅವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದ್ದುದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತೀಭವನಗೊಳಿಸಿ ಮೂಲಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನು ತರುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಸಮರ್ಥವಾದ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿ ಅರ್ಥನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡಿ ತನ್ನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿ ರಸಾನುಭೂತಿಯುಂಟಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆಂದರೆ, ತನ್ನ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಬಲದಿಂದ ಆತ ನಿರೂಪಿಸಿದ ಎಲ್ಲವುಗಳಿಗೆ ಆಧಾರ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಅವ್ಯಕ್ತವಾಗಿಯಾದರೂ ಇದೆಯೆಂದೇ ಅಲ್ಲವೇ? ಮೂಲದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲದುದನ್ನು ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಬಲದಿಂದ ಆತ ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾನೆ; ವಿವರಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾನೆ-ಎಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಆತನ ಸೃಜನಶೀಲತೆಗೆ ಕೊರತೆಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ತಾತ್ಪರ್ಯವೇನೆಂದರೆ,ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರತಿಭೆಯುಳ್ಳಾತನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅಂತಹ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಸಾಧ್ಯ-ಎನ್ನಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯೆಂದಾಗ, ಆತ ತನ್ನ ಕಲ್ಪನೆಗನುಗುಣವಾಗಿ ಹೇಗೂ ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವಂತಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಈ ಚರಾಂಶವು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದಲೇ ಅಥವಾ ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯಿಂದಲೇ ಬೆಳೆಯುವಂತಹುದಲ್ಲ. ಆತನ ಸೃಜನ ಶೀಲತೆಯ ಮೇಲೆ ಸ್ಥಿರಾಂಶವು ಹಿಡಿತವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದಂತೆಯೇ ಆತ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವಪರಿಸರವೂ ಹಿಡಿತವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ನಡೆಯುವುದಷ್ಟೆ. ಇತರ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸದಿದ್ದರೆ, ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ರಸವತ್ತಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಸದಿದ್ದರೆ ಎಂತಹ ಉತ್ತಮ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಾದರೂ ಒಳ್ಳೆಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದು. ಅಥವಾ ಒಬ್ಬ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಮಾತ್ರ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರ್ಥ ಹೇಳಿದ್ದು ಉಳಿದ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರ್ಥಹೇಳದೆ ಕೆಡಿಸಿದರೂ ಒಟ್ಟು ಕೂಟವು ಚೆನ್ನಾಗದು ರಸಾನುಭೂತಿಯುಂಟಾಗದು. ಅಲ್ಲೂ ಒಬ್ಬನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರತಿಭೆಯೋ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯೋ ಪರಿಮಿತಿಗೊಳಪಡುತ್ತದೆ. ರಂಗದೊಳಗಿನ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಬಹುದು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು, ಗುಣ ಸ್ವಭಾವಗಳು, ಆಸಕ್ತಿಗಳು ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಮಾತಿನ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟುಮಾಡಬಹುದು. ಎಂದರೆ, ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಸೃಜನಶೀಲ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಪುರಾಣಕರ್ತೃ-

---

೮. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ – ಪಾದೆಕಲ್ಲು ನರಸಿಂಹ ಭಟ್ಟ, 'ಭಾರತೀಯ ಸಂವೇದನೆ', ಋಜುವಾತು ಮೊದಲನೆಯ ಸಂಚಿಕೆ–ಪುಟ ೪೧–೪೯.

೯. ಯಾವುದೇ ಜಾನಪದ ಅಂಶ ಅಥವಾ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವಾಗಲೂ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಮಹತ್ವ ಕೊಟ್ಟರೆ ಸಾಲದು; ಅವರ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬೇಕು; ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೂ ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೇಲೆ, ಕ್ರಿಯೆಯ ಪರಿಣಾಮದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ-ಎಂಬ ಅಲೆನ್ ಡಂಡಸ್ ಮೊದಲಾದ ಆಧುನಿಕ ಜಾನಪದ ತಜ್ಞರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನೂ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಬೇಕು. ಆದರ್ಶ ಸಾಮಾಜಿಕನು (ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು) ಸರ್ವಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಬಲ್ಲವನೂ ವಿಮರ್ಶ ವಿಚಕ್ಷಣನೂ ಆಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಭಾರತೀಯ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೂ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಬಹುದೆಂಬ ವಿಚಾರ ಇರಲೂಬಹುದೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಳಿಗೂ. ಮೂಲಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಬರೆದ ಕವಿಗೂ ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪಾಲು - ಗೊಂಡವರಿಗೂ, ಹಿಂದೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದವರಿಗೂ ಸೂಕ್ತ ಪಾಲು ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಆಗ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಸಮಾಜದ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಒಬ್ಬ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಮಾತ್ರವಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತಾನೆ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರಾಂಶವು ಸ್ಥಿರಾಂಶದ ಆಧಾರದಿಂದಲೇ ಮುನ್ನಡೆಯಬೇಕು. ಅಲ್ಲಿ ಅವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದ್ದುದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತೀಕರಿಸುವಂತಿರಬೇಕೆಂದು ನೋಡಿದೆವು.

ಅರ್ಥಧಾರಿಯು ಮೂಲವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕೇವಲ ಚರ್ಚೆಯೇ ಅಥವಾ ವಾದವೇ ತಾಳ-ಮದ್ದಳೆಯ ಕೇಂದ್ರಾಂಶವೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಸಿಕ್ಕಲ್ಲೆಲ್ಲ ಸಿಕ್ಕಿದಂತೆ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾ ಇದಿರು ಅರ್ಥಧಾರಿಯನ್ನು ಬಾಯಿಮುಚ್ಚಿಸುವುದನ್ನೇ ಉದ್ದೇಶವನ್ನಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ ಅಲ್ಲಿ ಸೊಗಸು ಮೂಡಲಾರದು. ಆ ವಾದ ವೈಖರಿ ಅವನ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯಲ್ಲ; ದರ್ಪ, ಅಹಂಭಾವಗಳ ಪ್ರಕಟೀಕರಣ.

ಬಹುಶ್ರುತನಾದ ಅರ್ಥಧಾರಿಯು ಮೂಲದ ಸೊಗಸನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಸೊಗಸು-ಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಹಲವು ಕಡೆಗಳಿಂದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ತಂದು ಪೋಣಿಸಿ ಅರ್ಥವನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತಾ ಹೋಗಬಹುದು. ಆದರೆ ತಾನು ಅನೇಕ ರಾಮಾಯಣಗಳನ್ನು ಓದಿದ್ದೇನೆಂದು ರಾವಣನನ್ನು ರಾಮ ಕೊಂದುದೇ ಅಲ್ಲ-ಲಕ್ಷ್ಮಣನೇ ಕೊಂದುದೆಂದು ವಾದಿಸಿದರೆ ಅದು ವಾದವಾಗಲಾರದು; ವಿತಂಡವಾದ ಮಾತ್ರವಾದೀತು. ಲಕ್ಷ್ಮಣನೇ ರಾವಣನನ್ನು ಕೊಂದುದೆಂದು ಒಂದು ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿರುವುದು ನಿಜವಾದರೂ ಪ್ರಸ್ತುತ ಪ್ರಸಂಗವೇ (ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾದ ಪುರಾಣಕೃತಿಯೇ) ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ಪರಮ ಪ್ರಮಾಣ. ಮೂಲಕ್ಕೆ ವಿಘಾತಕವಾದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಆಡಿದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮ ಕೆಟ್ಟು ಹೋಗುತ್ತದೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ.

"ಅರ್ಥಧಾರಿ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ, ಎಂಬುದೂ ಒಂದು ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಿಜ. ಹಾಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು "ಮೀರದೆ ದಾಟಬೇಕು". ಪ್ರಸಂಗದ ಅಂಗಭಂಗ ಮಾಡದೆ ತನ್ನ ದರ್ಶನವನ್ನು ತರಬೇಕು"೧೦.

"ವಿಚಾರದ ಪ್ರಬುದ್ಧತೆ ಹೆಚ್ಚಿದಂತೆ ಭಾಷೆಯು ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಬುದ್ಧತೆಯು ವೈಚಾರಿಕ ಪ್ರಬುದ್ಧತೆಯ ಮಾನದಂಡವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ ಕಾರಣ ಮಾತನ್ನೇ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಶೀಲತೆ ಇರಲೇ-ಬೇಕು. ಎಂಬಂದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿಗೆ ಎಡೆಯಿಲ್ಲ"೧೧.

"ಪ್ರಸಂಗದ ಸೀಮೆಯೊಳಗೆ ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ತುಂಬ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಇದೆ.... ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳು ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಸುತ್ತಲೂ ಒಂದು ಗೋಡೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಅದರೊಳಗೆ ಅವನನ್ನು ವಿಹರಿಸಲು ಬಿಡುತ್ತವೆ. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ತಾಳಮದ್ದಳೆ-

---

೧೦. ಎಂ. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ "ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ: ಸೃಜನ ಶೀಲ ದೃಷ್ಟಿ" ಯಕ್ಷಕರ್ದಮ, ೧೯೮೪. ಮುಂಬಯಿ ಪು. ೬೦.

೧೧. ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟ "ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ: ರಸ-ವಿಚಾರವಾದ" ರಂಗವೈಖರಿ, ೧೯೮೩ . ಕರೋಪಾಡಿ. ಪುಟ ೧೯೨-೧೯೩.

ಯಲ್ಲಿ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ತುಂಬ ಅವಕಾಶ ಇದೆ"೧೨.

"ಪೌರಾಣಿಕ ಚೌಕಟ್ಟು ಹಾಗೂ ಪ್ರಸಂಗದ ಮಿತಿಯೊಳಗೆ ಪಾತ್ರದ ಒಳಗೇ ಇರುವ ವೈಚಾರಿಕತೆಯೊಂದಿಗೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಬೇಕು"೧೩.

"ವೈಚಾರಿಕತೆ ಎನ್ನುವುದು ಯಾವಾಗಲೂ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಆರೋಪಿಸಿದ್ದಾಗಲಾರದು. ಆ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಆ ಪಾತ್ರದ ಒಳಗೇನೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಅನಾವರಣವನ್ನಷ್ಟೆ ನಾವು ಮಾಡಬೇಕಾದುದು"೧೪.

"ಮಾತೇ ಜೀವಾಳವಾಗಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೂಟಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತಿನ ಇತಿಮಿತಿಗಳ ಕುರಿತು ಕಲಾವಿದರು ಸಾಕಷ್ಟು ಎಚ್ಚರವಹಿಸಬೇಕು"೧೫.

"ಅರ್ಥಧಾರಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯದ ಜೀವಾಳವಾದ ರಸಜ್ಞತೆಯು ಧಾರಾಳವಾಗಿರಬೇಕು.... ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಿತವಾದ ವಾಗ್ಧೋರಣೆ, ವಿಷಯ ಮರ್ಯಾದೆಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಧಾರಿಯು ಎಂದೂ ಮೀರಬಾರದು.... ಪದ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ವಿಷಯವನ್ನಾದರೂ ರಸಕ್ಕೆ ಭಂಗ ಬರುವಂತೆ ವೃಥಾ ವಿಸ್ತರಿಸಬಾರದು. ಉತ್ತಮ ವಿಷಯದ ಉಪನ್ಯಾಸವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರೂ ರಸಕ್ಕೆ ಪ್ರಕೃತಕ್ಕೆ ಬೇಡವಷ್ಟು ಹೇಳಿದರೆ ವೈರಸ್ಯವುಂಟಾಗದಿರುವುದಿಲ್ಲ"೧೬.

"ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಈಗ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು 'ಪ್ರಸಂಗ'ಕ್ಕೆ ನಿಷ್ಠರಾಗಿರುವ ಬದಲು ಮೂಲ-ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ (ರಾಮಾಯಣ. ಮಹಾಭಾರತ) ನಿಷ್ಠರಾಗಿರುವಂತೆ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮಾಡು-ತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದ ತಾನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರ ಹೆಚ್ಚು ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ-ವಾಗುವುದಾದಲ್ಲಿ ಇದು ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೇ ವಿಶೇಷ ಕಾಯಕಲ್ಪವಾದೀತು ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ"೧೭.

"ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯದ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವೇ ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥವಲ್ಲ, ಪದ್ಯ ಯಾವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸರಿಪಲಯದಲ್ಲಿ ಒಡಮೂಡಿತೋ ಆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅರ್ಥವೂ ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥವಾಗಿದೆ ಎಂಬ ವಿಶಾಲಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಿದ್ಧರಾಗಬೇಕು"೧೮.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಬಗೆಗೆ ತಜ್ಞರು ಹೇಳಿದ ಈ ಮಾತುಗಳ ಉದ್ಧರಣ-ಗಳು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಮಿತಿ, ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಮತ್ತು ವೈಚಾರಿಕ ವಿಸ್ತರಣೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಸೂಕ್ತ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನವು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ (ಗ್ರಂಥ ಸಂಪಾದನೆಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನನುಸರಿಸಿಕೊಂಡು) ಸಂಪಾದಿತವಾಗಿಲ್ಲ: ಜನಪ್ರಿಯ ಮುದ್ರಣ-

---

೧೨. ಅದೇ. ಪು. ೧೯೭.

೧೩. ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ತೋಳ್ಪಾಡಿ. ಸ್ವರ್ಣಕಮಲ ೧೯೮೮. ಮಂಗಳೂರು. ಪುಟ ೧೯೨ರಲ್ಲಿ ಉದ್ಧೃತ.

೧೪. ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ತೋಳ್ಪಾಡಿ. "ತಾಳಮದ್ದಳೆ–ಕೆಲವು ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು" ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ. ೧೯೮೦. ಮಂಗಳೂರು. ಪುಟ. ೨೪೩.

೧೫. ಡಾ. ರಮಾನಂದ ಬನಾರಿ. "ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ರಸಾವಿಷ್ಕಾರ". ಅದೇ. ಪುಟ. ೨೫೯.

೧೬. ಸೇಡಿಯಾಪು ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ. "ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಸುಧಾರಣೆ" ಸ್ವರ್ಣ ಕಮಲ. ೧೯೮೮. ಮಂಗಳೂರು. ಪುಟ. ೧೦೮–೧೦೯.

೧೭. ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ತೋಳ್ಪಾಡಿ "ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾಳಮದ್ದಳೆ – ಕೆಲವು ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು" ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ. ೧೯೮೦. ಮಂಗಳೂರು ಪುಟ ೨೪೨

೧೮. ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ತೋಳ್ಪಾಡಿ "ಭಾವ" ಸ್ವರ್ಣಕಮಲ. ೧೯೮೮. ಮಂಗಳೂರು ಪು. ೧೫೭–೧೬೮

[…]ಸ ಮಾತ್ರವೇ ಬಂದಿವೆ ೧೯. ಇವುಗಳ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಪಾದನೆಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು […]ನಸಗಂಡು ಆ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದವರು ಶ್ರೀ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು. ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವ[…]ದ್ಯಾನಿಲಯ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಿದ ಅವರ "ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು" ಎಂಬ ಕೃತಿ ಸಾಕಷ್ಟು […]ಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಸಂಪಾದಿತವಾದ ಒಂದೇ ಒಂದು ಗ್ರಂಥವಾಗಿದೆಯೆನ್ನಬಹುದು. ಯಕ್ಷ[…]ನ ಕೃತಿಗಳ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಒಂದೇ ಪ್ರಸಂಗದ ಹಲವು ಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ […]ಂದರಿಂದೊಂದಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಭೇದಗಳು, ಪಾಠಾಂತರಗಳು ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ […]ಸಂಗಗಳ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯೇ ಇಷ್ಟು ಪಾಠಾಂತರಗಳಿಗೆ ಕಾರಣ. ಕವಿಯ ಮೂಲ ಬರ[…]ಣಗೆ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ಊಹಿಸಿ ಮೂಲಪಾಠವನ್ನು ಕಂಡು ಹಿಡಿಯು[…]ವುದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಹುಶಃ ಅಸಾಧ್ಯ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ವಿಕೃತರೂಪದಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಅವನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ಥಿರಾಂಶವೆನ್ನಬೇಕು.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ತೊಡಗಿ[…]ದವರು ದಿ. ಪಂಡಿತ ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು. ಅವರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿ 'ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ'[…]ಲ್ಲಿ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಯೊಬ್ಬನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ರಸಗ್ರಹ[…]ಣಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದರು೨೦. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರೂ ತಮ್ಮ ಕೃತಿ [...]ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ"ದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭಾಗವನ್ನು ಕವಿ ಕೃತಿ ವಿವೇಚನೆಗೆ ಮೀಸಲಿಟ್ಟಿ[…]ದ್ದಾರೆ೨೧. ಇತರ ಲೇಖಕರು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳ ಬಗೆಗೆ, ಕೃತಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ಕೆಲ[…]ಕೆಲವು ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದುದಿದೆ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ದಿನದ ಆಟಕ್ಕಾಗಲಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಾಗಲಿ ಕವಿಯ ಇಡೀ ಪ್ರಸಂಗಕೃತಿ ಬೇಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ: ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿರುವ ವರ್ಣನೆಯ ಭಾಗಗಳು, ಕಥಾನಿರೂಪ-

---

೧೯. ಈ ತರದ ಜನಪ್ರಿಯ ಮುದ್ರಣಗಳನ್ನು ಹೊರ ತಂದವರಲ್ಲಿ ಉಡುಪಿಯ ಶ್ರೀಮಧ್ವ[…]ಸಿದ್ಧಾಂತ ಗ್ರಂಥಾಲಯದ ದಿ. ಪಾವಂಜೆ ಗುರುರಾಯರನ್ನು ನೆನೆಯಬೇಕು. ಹಸ್ತ ಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಎಷ್ಟೋ […]ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮೊದಲಿಗೆ (ಪರಿಶೋಧಿಸಿ) ಪ್ರಕಟಿಸಿದವರು ಅವರು. ಹೊಸಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಂಗಳೂರಿನ […]ಎಂ. ವೆಂಕಟ ರಾವ್ (ನಿತ್ಯಾನಂದ ಗ್ರಂಥಾಲಯ) ಅವರು ಅನೇಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮುದ್ರಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಇಂದು […]ಮುದ್ರಿತವಾಗಿ ಸಿಕ್ಕುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನವು ಇವರ ಪ್ರಕಟಣೆಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಕಳೆದ […]ತಲೆಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಕಳದ ಪುಸ್ತಕ ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳಾದ ಆರ್. ವಿಟ್ಟಪ್ಪ ಶೆಟ್ಟಿ ಅವರೂ ಹಲವು ಯಕ್ಷಗಾನ […]ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಹೊರ ತಂದಿದ್ದಾರೆ. ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಕೆಲವು ಪ್ರಕಾಶಕರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳನ್ನೂ […]ಪ್ರಕಟಿಸಿದುದಿದೆ.

೨೦. 'ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ'ದ ಎರಡನೆಯ ಭಾಗವಾದ 'ಪ್ರಬಂಧ ಸಾರ' ಎಂಬುದು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕೃತಿ[…]ಗಳ ವಿವೇಚನೆಗೆ ಮೀಸಲಾದ ಭಾಗ. 'ಭೂಮಿಕೆ' ಎಂಬ ಮೊದಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕವಿಯ ದೇಶ ಕಾಲಾದಿ ವಿಚಾರಗಳು ಇಂದಿಗೆ ಸಮ್ಮತವಲ್ಲವಾದರೂ ಎರಡನೆಯ ಭಾಗವು ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿಲ್ಲ. (ನೋಡಿ: ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ. ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ. ೧೯೨೬ ಮಂಗಳೂರು)

೨೧. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ. "ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ." ೧೯೫೭. ಪುತ್ತೂರು. ಕಾರಂತರು ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ ಪ್ರಕಟ ಪಡಿಸಿದ ತಮ್ಮ "ಯಕ್ಷಗಾನ" ಎಂಬ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೂ "ಪ್ರಸಂಗ ಕರ್ತರು ಮತ್ತು ಪ್ರಸಂಗಗಳು" ಎಂಬ ಒಂದು ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. (ನೋಡಿ: ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ "ಯಕ್ಷಗಾನ" ೧೯೭೪ ಮೈಸೂರು ಪುಟ ೧೩೨–೧೫೩)

ಣೆಯ ಭಾಗಗಳು ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಕಥಾಭಾಗಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ[೨೨]. (ಆದರೆ ಅವಿಲ್ಲದೆ ಪ್ರಸಂಗಕೃತಿಗಳು ಪೂರ್ಣವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.) ಅಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವತರು ಬೇಕಾದ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ತಯಾರಾದ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಪ್ರಸಂಗಗಳೂ ಸಿಕ್ಕು-ತ್ತವೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಕೆಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಪದ್ಯಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡು ಲಿಖಿತವಾಗಿರುವುದುಂಟು. ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾನಾಂಶಗಳಿರುವುದರಿಂದ ಈ ತರದ ಮಿಶ್ರಣಕ್ಕೆ ಎಡೆಯಾಗಿದೆ. ಇಂತಹವುಗಳನ್ನು ಹೆಕ್ಕಿ ತೆಗೆಯಲು ತುಂಬ ಕಷ್ಟವಿದೆ. ಯುದ್ಧಗಳಂತಹ ಕೆಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವತರು ಹಾಡುವ ಕೆಲವು ಪದಗಳು ಯಾವ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೂ ಹೊಂದುವಂತಿದೆ. ಅವರು ಹಾಗೆಯೇ ಹಾಡಿಯೂ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಮಾಡಿದ ಲಿಪಿಕಾರರದಾಗಲಿ, ಭಾಗವತರದಾಗಲಿ ತಪ್ಪಿದೆಯೆನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ (ಹೀಗಲ್ಲದೆ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಒಂದೋ ಎರಡೋ ಪದ್ಯ-ಗಳನ್ನು ಭಾಗವತರೇ ಆಶುಕವಿತ್ವದ ಮೂಲಕ ಹೇಳುವುದೂ ಅಪರೂಪವಲ್ಲ.) ಆದರೆ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಪಾದನೆ ಮಾಡುವವರಿಗೆ ಯಾವ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಬರುತ್ತವೆಂಬುದನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ[೨೩].

ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ಥಿರಾಂಶವೂ ಎಷ್ಟೊಂದು ಅವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿದೆಯೆಂದು ತೋರಿಸುವುದು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವಾಗ ಅವುಗಳ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ಸಂಪಾದನೆ ಅಗತ್ಯವೆಂಬುದು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ವಿವಕ್ಷಿತವಾದ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಆಕರವಾದ ಮೂಲ ಪುರಾಣಗಳು, ಮೂಲಕೃತಿಗಳ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳ ಆಧಾರದಿಂದ ರಚಿತವಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳು, ಮತ್ತು ಇಂದಿನ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ– ಈ ಮೂರು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಅನಂತರದ ಎರಡು ಹಂತಗಳು ಮೂಲದ ಹಂತಕ್ಕೆ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಆಯಾಮವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿವೆ? ಆ ಆಯಾಮಗಳು ಎಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮೂಲದ ಪುರಾಣಕರ್ತ ಋಷಿಗಳ ಸಂವೇದನೆಗೆ ಸಂವಾದಿ ಮತ್ತು ಪೂರಕ–ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಲ್ಲ–ಎಂಬುದರ ವಿವೇಚನೆ ಚಿಂತನಶೀಲರಿಂದ ಆಗ ಬೇಕಾಗಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯತತ್ವಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ವಿವೇಚನೆಯೂ ನಡೆಯಬೇಕಾಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ[೨೪].

---

೨೨ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ನಿಭಾಯಿಸಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ಶ್ರೀ ಸೇಡಿ-ಯಾಪು ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ವಿವರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನೋಡಿ: "ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಸುಧಾರಣೆ" ಸ್ವರ್ಣ-ಕಮಲ, ೧೯೮೮, ಮಂಗಳೂರು ಪು. ೯೯

೨೩. ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಸಂಪಾದಿತ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಹಸ್ತ ಪ್ರತಿಗಳ ಪಾಠಾಂತರಗಳನ್ನೂ ಕೊಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿರುವುದನ್ನೂ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ.

೨೪. ಈ ರೀತಿಯ ಚಿಂತನೆಗೆ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ತೊಡಗಿರುವುದನ್ನು ಪಾದೆಕಲ್ಲು ನರಸಿಂಹಭಟ್ಟರ "ಯಕ್ಷಗಾನ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ–ರಸ–ಧ್ವನಿ" ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ (ಸ್ವರ್ಣಕಮಲ ಪು. ೧೨೭–೧೩೦) ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಆಧಾರ ಗ್ರಂಥಗಳು

೧. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ ಯು. ಆರ್. (ಸಂ.) 'ರುಜುವಾತು' ಮೊದಲನೆಯ ಸಂಚಿಕೆ, ಜನವರಿ-ಮಾರ್ಚ್ ೧೯೮೧, ಮೈಸೂರು

೨. ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟ (ಸಂ.) 'ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನ', ೧೯೭೫. ಮೈಸೂರು, ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ. ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ.

೩. ಪಾದೆಕಲ್ಲು ನರಸಿಂಹ ಭಟ್ಟ, ಪಾದೆಕಲ್ಲು ವಿಷ್ಣುಭಟ್ಟ, ಅರಸಳಿಕೆ (ಸಂ) 'ರಂಗ ವೈಖರಿ', ೧೯೮೧ ಮಿತ್ತನಡ್ಕ. ಮಾಂಬಾಡಿ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರ ಸನ್ಮಾನ ಸಮಿತಿ.

೪. ಪೆರ್ಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್, ಎಚ್.ಬಿ.ಎಲ್.ರಾವ್., ಎಂ. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ (ಸಂ) 'ಯಕ್ಷಕರ್ದಮ', ೧೯೮೪, ಮುಂಬಯಿ, ಪದವೀಧರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಮಿತಿ.

೫. ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ, 'ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ', ೧೯೪೫, ಮಂಗಳೂರು, ಬಾಳಿಗಾ ಎಂಡ್ ಸನ್ಸ್.

೬. ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟ (ಸಂ) 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ', ೧೯೮೦, ಮಂಗಳೂರು, ಪೊಳಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಸ್ಮಾರಕ ಸಮಿತಿ

೭. ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟ (ಸಂ.) 'ಸ್ವರ್ಣ ಕಮಲ', ೧೯೮೮, ಮಂಗಳೂರು ಅರ್ಕುಳ ಸುಬ್ರಾಯ ಆಚಾರ್ಯ ಸ್ಮಾರಕ ಸಮಿತಿ

೮. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ', ೧೯೭೨, ಪುತ್ತೂರು, ಹರ್ಷ ಪ್ರಕಟಣಾಲಯ

೯. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ,'ಯಕ್ಷಗಾನ',೧೯೭೪, ಮೈಸೂರು, ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ.

ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೊಂದು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಚೌಕಟ್ಟು

ಡಾ. ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆ

ಕರ್ನಾಟಕದ ಕರಾವಳಿಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಸುಮಾರು ಮುವತ್ತು ಮೇಳಗಳು ಆರೇಳು ತಿಂಗಳ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಸಾವಿರಾರು ಆಟಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತವೆ. ೩೦ ಮೇಳಗಳ ಒಟ್ಟು ಪ್ರದರ್ಶನ ಸುಮಾರು ಆರು ಸಾವಿರ ಆಗುತ್ತದೆ. ಹವ್ಯಾಸಿ ಸಂಘ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸೇರಿದರೆ ಒಟ್ಟು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಂಖ್ಯೆ ಆರು ತಿಂಗಳಿನಲ್ಲಿ ಏಳು ಸಾವಿರವನ್ನೂ ದಾಟ-ಬಹುದು. ಮಳೆಗಾಲದ ಆಟಗಳ ಲೆಕ್ಕ ಇಲ್ಲಿ ಸೇರಿಲ್ಲ. ಜಗತ್ತಿನ ಯಾವ ಜನಪದ ರಂಗ-ಭೂಮಿಗೂ ಇಂಥ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ದಕ್ಷಿಣ ಮತ್ತು ಉತ್ತರಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆ-ಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ತಿಂಗಳೊಂದಕ್ಕೆ ಸಾವಿರವನ್ನೂ ಮೀರಿವೆ. ಇಂಥ ಬೃಹತ್ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ತವಾದ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಚೌಕಟ್ಟೇ ಸಿದ್ಧಿಸಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹವ್ಯಾಸಿಗಳು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಪತ್ರಿಕೆ-ಗಳಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆ ಬಂದೇ ತೀರಬೇಕು. ಕರ್ನಾಟಕದ ಎಲ್ಲಾ ಪತ್ರಿಕೆಗಳೂ ವಾರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪುಟವನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮೀಸಲಿಟ್ಟಿವೆ. ಆದರೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನದ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಪ್ರಕಟವಾದದ್ದು ಬಹುವಿರಳ. ಕಲಾವಿದರ ಪರಿಚಯಕ್ಕೆ ಅವು ಸೀಮಿತವಾಗಿವೆ. ಹೊಸಹೊಸ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಪ್ರತಿವರ್ಷವೂ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳ ಬಗೆಗೂ ವಿಮರ್ಶೆ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಏಕೆ ಹೀಗಾಯಿತೆಂಬುದು ಕುತೂಹಲದ ವಿಷಯ. ವಿದ್ಯಾವಂತರು ಆ ಕಡೆ ತಲೆಹಾಕದಿರುವುದು ಸಗಳ ಕಾರಣವಿರಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವವರು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿದ್ದು ಕಾರಣವಿರಬಹುದು. ಜಾನಪದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಸಂಶೋಧನೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಮೀಸ-ಲಾಗಿಟ್ಟದ್ದೂ ಕಾರಣವಿರಬಹುದು. ಏನಿದ್ದರೂ ಯಕ್ಷಗಾನವು ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ನಿಲುಕದ ವಿಷಯವಾಗಿರುವುದು ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಬೇಕಾಗ ಬಹುದು ಅಷ್ಟೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಒಂದು ಪ್ರಮೇಯಾತ್ಮಕ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿದೆ. ಅದನ್ನು ಅನ್ವಯಿಕಗೊಳಿಸುವ ಯತ್ನವು ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಜ್ಜೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಎಲ್ಲ ಬಿಡಿಬಿಡಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು, ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು, ಅವುಗಳ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವಂಥ, ಒಟ್ಟಾರೆ ಪರಂಪರೆಯ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದೇ ಇಲ್ಲ. ಶ್ರೀ ಎಂ. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಷಿಯವರ ಲೇಖನಗಳೇ ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಾಧುನಿಕವೂ ಚಿಂತನಾರ್ಹವೂ ಆದುವುಗಳು. ಅವರು ಯಕ್ಷಗಾನದ ವ್ಯಾಪಕ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವತ್ತ ತಮ್ಮ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀ-ಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಅವರು 'ಶೈಲೀಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂದು ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರು ಪ್ರಯೋಗಗಳ, ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ

ಉಳಿದಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರತಿ ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ಹೊಸತೇ ಏಕೆ ಆಗುತ್ತದೆ? ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ ಎರಡನೇ ಪ್ರಯೋಗವೇ ಇಲ್ಲವಾಗುತ್ತದಲ್ಲ? ಇಂಥ ಕಡೆ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಚೌಕಟ್ಟು ಹೇಗಿರಬೇಕು? ಇದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಇರುವ ಇರುವ ಪಠ್ಯವು ಕೂಡಾ ನಿರ್ಣಾಯಕವಾದ ತೀರ್ಮಾನವನ್ನೇನೂ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಬಗೆ ಬಗೆಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿರುವುದರಿಂದ, ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ಬಂಧವೊಂದರ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಅದು ಎಡೆಮಾಡಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸರಣವೂ ಅಷ್ಟೆ. ತುಂಬ ನೇರವಾದದು. ಅದಕ್ಕೆ ಹಣದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಅದು ಇಂದು ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿಗರ ಕೈ ಸೇರಿದ್ದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳೇನು? ವಿಮರ್ಶೆಯ ಚೌಕಟ್ಟು ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಸದ್ಯದ ಕರಾವಳಿಯ ಸಮಾಜ ಇಡಿಯಾಗಿ ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಿದೆ. ಉಳಿದೆಡೆ-ಗಳಿಗಿಂತ ವೇಗವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಆಧುನೀಕರಣ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಸಮುದ್ರವೇ ಇದಕ್ಕೆ ಮೂಲ ಕಾರಣ. ಆ ಮೂಲಕ ವ್ಯಾಪಾರ ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜದ ತೀವ್ರಗತಿಯ ವ್ಯಾಪಾರೀಕರಣ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿ ಅದನ್ನು ವಿಕೃತಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಕೈಗಾರಿಕೀ-ಕರಣದ ಜೊತೆಗೆ ಬರುವ ವಿವಿಧ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು (ಉದಾ: ಪತ್ರಿಕೆ, ಟಿ.ವಿ., ಚಲನಚಿತ್ರ ಇತ್ಯಾದಿ) ಯಕ್ಷಗಾನದ ಒಳಗೆ ಅನೇಕ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ತಂದಿವೆ. ಈ ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಹಲವು ಬಾರಿ ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಕಂಡಿವೆ. ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಅದರ ಆಕೃತಿ ಯೊಳಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡು. ಗುಪ್ತವಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾದಾಗ ಎಷ್ಟೋ ಭಾಗಗಳು ಶಿಥಿಲವಾಗುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯವು ತುಂಬುತ್ತವೆ. ಸಮಗ್ರ ಸಂಸ್ಕೃತಿ-ಯೊಂದರ ಕಲ್ಪನೆ ಇರುವ ಶಕ್ತಿಗಳು ಶಿಥಿಲವಾದ ಜಾಗವನ್ನು ತುಂಬುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರೆ ಆಗ ರಂಗ ಪರಂಪರೆ, ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹಾಗೆ ಆಗಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ವಿಕೃತ ನಕಲುಗಳು ಇಂದು ವಿಜೃಂಭಿ-ಸುತ್ತವೆ. ವಿಮರ್ಶೆಯು ಎಚ್ಚರವನ್ನು ತೋರದ ಮುಂದಿ ಇದರ ನೈತಿಕ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಹೊರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಅದು ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಳ್ಳುವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅಭ್ಯಸಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಒಂದೇ ಪ್ರಸಂಗವಾದರೂ ಸರಿ, ಅದು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪ್ರದರ್ಶನ-ಗೊಂಡಾಗ ಯಾವ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ, ಯಾವುದು ಬದಲಾವಣೆಯಾಗದೇ ಉಳಿದಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾ-ಗುತ್ತದೆ. ಬಹುಬಾರಿ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ನಾವು 'ಸ್ಥಿರ ಮಾಧ್ಯಮ'ವೆಂದು ಗ್ರಹಿಸಿ ಅದರ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಲು ಹೊರಡುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಮೂಲತಃ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಅದು ಪ್ರತಿದಿನ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡಾಗಲೂ ಹೊಸ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಮುಂದಿಡುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕೇನೇ ನಾವು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ರಾವಣನನ್ನು, ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಷಿಯವರ ಅರ್ಜುನನನ್ನು, ಗೋವಿಂದಭಟ್ಟರ ಕೌರವನನ್ನು ಕೇಳುತ್ತೇವೆ. ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಒಂದೇ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬೇಸರವಿಲ್ಲದೆ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಕಥೆಯ ಸ್ಥೂಲ ಹಂದರ ಅದೇ ಆದರೂ ಅದು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಂಡಾಗ ಹೊಸದೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಪ್ರತಿ ಬಾರಿಯೂ ಹೊಸದು ಮಾಡುವ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಅಂಶ-

ಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ತಾಳ್ಮೆಯಿಂದ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗದ ವಿಮರ್ಶೆ ಬರೆಯಬೇಕಾದರೆ, ಆತ ಆರು ತಿಂಗಳಿಡೀ ಆಟವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ನೋಡ-ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ದೊಡ್ಡ ಸವಾಲನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ವಿಮರ್ಶಕರು, ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಅಮೂಲ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ನೀಡಬಲ್ಲರು. ಬದಲಾಗಿ ಒಂದು ಆಟ ನೋಡಿ ಅದನ್ನು 'ಸ್ಥಿರೀಕೃತ ಚೌಕಟ್ಟು' ಎಂದು ಭಾವಿಸಿ ಬರೆದರೆ ಅದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲ ಚೈತನ್ಯ-ವನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ರಾತ್ರಿಯಿಡೀ ನಡೆವ ಆಟದ ಹಲವಾರು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕಂಡು, ಟಿಪ್ಪಣಿ ಮಾಡಿ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿಮರ್ಶಕ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

೧: ಕಾಲ
೨. ಸ್ಥಳ
೩. ವ್ಯಕ್ತಿ
೪. ವೃತ್ತಿ

ಏಕೆಂದರೆ ಇವು ನಾಲ್ಕು ಕೂಡಾ ಒಟ್ಟು ಸೇರಿ ಇಡೀ ರಾತ್ರಿಯ ಪಠ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುತ್ತವೆ. ಜೊತೆಗೆ ನೈತಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ವಸ್ತುವಿನ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡಲೂ ಇವು ಸಹಕರಿಸುತ್ತವೆ.

ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಸಂವಹನಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಸಂಗದ ಬಾಹ್ಯ ಸಂದರ್ಭ-ದಲ್ಲಿ '**ಕಾಲ**'ದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗ ಪ್ರದ-ರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ ಎಂಬ ವಿಷಯವು ಅದರ ಪಠ್ಯದ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಣಯ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಾಲವನ್ನು ಸುಮಾರು ನವೆಂಬರ ತಿಂಗಳಿನಿಂದ ಮೇ ತಿಂಗಳ-ವರೆಗೆ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಹಗಲು-ರಾತ್ರಿಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗುರು-ತಿಸಬೇಕು. ರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ೧೦ ಗಂಟೆಯಿಂದ ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ೬ ಗಂಟೆಯವರೆಗೆ ವಿವಿಧ ಜಾಮ-ಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ರಾಗ ಯಾವುದು? ಪ್ರಸಂಗದ ರಸ ಯಾವುದು? ಭಾವ ಯಾವುದು? ನಟರ ಸಂಖ್ಯೆ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು, ವಿದೂಷಕನ ಸಮಯ ಯಾವ ಗಂಟೆಗೆ ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ-ಯನ್ನು ಕಾಲಬದ್ಧವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬೇಕು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹಗಲು-ರಾತ್ರಿಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ತೀವ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಗಲಿನ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ರಾತ್ರಿಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ರಾತ್ರಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಹಗಲಿನ ಮುಂದರಿಕೆಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹಗಲಿನ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯನು ರಾತ್ರಿಯ ರಂಗ-ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ದೇವತೆಯಾಗಬಹುದು, ಹಗಲಿನ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ್ಯ ರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಲೇವಡಿಗೆ ಒಳಗಾಗಬಹುದು. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಗುಣವನ್ನು ಗೌರವಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಹಗಲಿನ ಮೌಲ್ಯಗಳೇ ರಾತ್ರಿಯೂ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಪ್ರಕೃತಿ ಗುಣಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಕಾಲ-ವನ್ನು ಮೀರುವ ಗುಣ ಈ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಬಂದುದರಿಂದಲೇ ಅದನ್ನು 'ಗಂಡುಕಲೆ' ಎನ್ನಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣಿಗೆ-ಪ್ರಕೃತಿಗೆ ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೌಲ್ಯ ವಿವೇಚನೆಗೆ ಸಹಕಾರಿಯಾಗುವ ಅಂಶಗಳಿವು.

ಪ್ರಸಂಗ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವ **ಸ್ಥಳ**ದ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆ.

ದು ಇಡಿಯಾಗಿ ತುಳುನಾಡಿನಲ್ಲೂ ತುಂಬಾ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿರಲು ಕಾರಣವೇನೆಂಬುದೇ ಅತ್ಯಂತ ನಿಗೂಢವಾದ ವಿಚಾರ. ಕಂಬಳ, ಕೋಳಿಕಟ್ಟುಗಳಿಗೂ ತುಳುನಾಡಿನ ಅಳಿಯ ಸಂತಾನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೂ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಬಂಧುತ್ವದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಂಡು ಮನೆಯೊಳಗೆ ಕಳಕೊಂಡ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಬೀಜ ಇರುವ ಹೋರಿಯನ್ನೋ, ಹೋರಾಡುವ ಕೋಳಿಯನ್ನೋ ಸಾಕುವವರ ಮೂಲಕ ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದು ಹೌದಾದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ಬಂಧುತ್ವದ ರಚನೆಗೂ ಸಂಬಂಧ ಇರಲೇ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇವರ ಜೊತೆಗೆ ಕರಾವಳಿಯ ಭೂ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಕ್ಕೂ, ಕಡಲಿಗೂ, ಈ ಕಲೆಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಯಾವ ಸ್ವರೂಪದ್ದು ಎಂಬುವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಗೂ. ಕರಾವಳಿಯ ಜೀವನಲಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಬಹುಶಃ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ಅದನ್ನೇ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಉಡುಪಿಯ ಉತ್ತರದ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ದಕ್ಷಿಣ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮಂಗಳೂರು ನಗರಕ್ಕೆ ತಾಗಿಕೊಂಡಿದ್ದಂತೆ ಅದು ತೀವ್ರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಸ್ಥಳದ ಪರಿಶೀಲನೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹೀಗೆ ನಡೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಸ್ಥಳದ ಟಿಪ್ಪಣಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಆಯಾಮವಿದೆ. ದೇವಾಲಯದ ಅಂಗಣದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಎಂತಿರುತ್ತದೆ? ಅದೇ ಆಟ ಟೆಂಟ್ ಮೇಳವಾದಾಗ ಯಾವ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಪಕ್ಕಾಗುತ್ತದೆ, ಹವ್ಯಾಸಿಗಳ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಏನಾಗುತ್ತದೆ?- ಇವೆಲ್ಲವೂ ಪ್ರಸಂಗದ ವ್ಯಾಪಕ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಅತ್ಯಗತ್ಯವಾದ ವಿಚಾರ.

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಬಲವಾಗಿ ಬೇರು ಬಿಟ್ಟಿರುವ **ಜಾತಿ-ವ್ಯವಸ್ಥೆ**ಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಯಾವ ಬಗೆಯದೆಂಬುದು ನಮಗೆ ತಿಳಿದಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಕೆಳಜಾತಿಯವರೇ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಗೌರವಾರ್ಹ ಸ್ಥಾನ ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಬಣ್ಣದ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಕೆಳಜಾತಿಯವರೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆ; ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಾಣಿಗ, ಮಣಿಯಾಣಿಗಳ ಪ್ರವೇಶ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು. ಆಚಾರಿಗಳು ಭಾಗವತರಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಮೆರೆದದ್ದುಂಟು. ಈ ಮಧ್ಯೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ಪ್ರವೇಶ ಆದ ಮೇಲೆ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಬೇರೆಯೇ ಸ್ವರೂಪ ಬಂದು. ಅದು ಗೌರವಾರ್ಹ ಸ್ಥಾನ ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಮತ್ತೆ ತುಳು ಪ್ರಸಂಗಗಳು ರಂಗಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬಂಟ ಜಾತಿಯವರು ಅದರ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿ ನಿಂತರು. ಹೀಗಾದಾಗ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಸಂಭವಿಸಿದವು? ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಜಾತಿವ್ಯವಸ್ಥೆಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಧೈರ್ಯವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಪ್ರಸಂಗದ ಒಳರಚನೆಯಲ್ಲೂ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುವ ಜಾತಿ ಸಮಾಜದ ಮಡಿ-ಮೈಲಿಗೆಯ ಅಂಶವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಜ್ಞಾನದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪರಿಶೀಲನೆಯನ್ನು ನಾವು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಒಂದೇ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಹಲವು ಬಾರಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದಾಗ ಅವು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ತೋರಬೇಕಾದರೆ ಅಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕೊಡುಗೆ ಏನು? ಅವನ ಆಯಾ ದಿನದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೇನು? ಎಂಬುದನ್ನು ಕ್ಷೇತ್ರಾಧ್ಯಯನದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ-ಕಾಲ-ಸ್ಥಳಗಳು ಪ್ರಸಂಗ-

ವೊಂದರ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯಗೊಂಡಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕೊಡುಗೆಯೇನು? ಎಂಬುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಒಂದೇ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಹಲವರು ನಿರ್ವಹಿಸಿದಾಗ ಆ ಪಾತ್ರದ ಗುಣದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಎಂಥ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬುದೂ ಗಮನಾರ್ಹವೇ ಸರಿ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪರಿಶೀಲನೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಅತೀ ಅಗತ್ಯ.

ಹೀಗೆ ಕಾಲ, ದೇಶ, ವ್ಯಕ್ತಿ, ವ್ಯತ್ತಿಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಅತಿ ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿಯೂ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾಗಿಯೂ ಪರಿಶೀಲಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ನಮ್ಮ ಹಳೆಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣವೇನು? ಪುರಾಣ ಕಾಲದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಎಂಥ ಬಣ್ಣ, ರೇಖೆ, ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಅವರು ಆಯ್ದುಕೊಂಡರು ಎಂಬುದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ, ಆ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯೂ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವು ವಿಕೃತಿಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದವು ಎಂಬುದೂ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಆಶಯಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲ ಬಿಡಿ ಬಿಡಿ ಭಾಗಗಳೂ ಬದ್ಧವಾಗಿದ್ದುಕೊಂಡು, ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗುವುದನ್ನು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿಯ ಗುಣವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೊಂದು ಸಮರ್ಥವಾದ ವಿಮರ್ಶಾ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಮೇಲಿನ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು ಆ ವಿಮರ್ಶೆಯ ವ್ಯಾಪಕತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸೂಚಿಸುವ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಪ್ರಯತ್ನ. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ, ಅಥವಾ ಸಂವಾದಿಯಾದ, ಅಥವಾ ಇದನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಕಲ್ಪನೆಯಾಚೆ, ಇದರ ಸಮನ್ವಯ, ಅಥವಾ ಸಂವಾದದಿಂದ ಅದಕ್ಕೊಂದು ನೆಲೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಬರಬಹುದು. ●

ಯಕ್ಷಗಾನ ಮುಖಾಲಂಕಾರ

ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರ

ಈಚೆಗಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಗೆ ಒದಗಿ ಬಂದ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವರ್ಷದ ದೆಸೆಯಿಂದ ಇದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಉತ್ಕರ್ಷ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಿದ್ದು ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಸಂತೋಷಪಡುವ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲೇ ಆ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದೂ ಸಕಾಲಿಕವಾಗಿದೆ. ರಸಗೊಬ್ಬರದಿಂದ ಶೀಘ್ರವಾಗಿ ಬೇಗಿ ಬೆಳೆದ ಹಣ್ಣು ಹಂಪಲು, ತರಕಾರಿಗಳು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಸುಪುಷ್ಟ, ಸುಂದರವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿದರೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ರುಚಿಹೀನ, ಸತ್ವಹೀನ ಹಾಗೂ ತಾಳಿಕೆಬಾಳಿಕೆಯಿಲ್ಲದವುಗಳೂ ಆಗಬಹುದು. ಸರ್ವಾಂಗಸುಂದರವಾಗಿ ವಿಕಾಸವಾಗಬೇಕಾಗಿರುವ ಸಕಲಸಾಧ್ಯತೆಗಳೂ, ಯೋಗ್ಯತೆಯೂ, ಬಲಿಷ್ಠ ಪರಂಪರೆಯೂ ಇರುವ ಅಪೂರ್ವ ರಂಗಮಾಧ್ಯಮವಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯ ಕೆಲವೊಂದು ಭಾಗಗಳೂ ಈಚೆಗೆ ಅಳತೆಮೀರಿ ಬೆಳೆದರೂ, ಇನ್ನು ಕೆಲವೊಂದು ಅಂಶಗಳು ನಿಸ್ತೇಜವಾಗುತ್ತಾ ಬರುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಆತಂಕದ ಹಾಗೂ ಖೇದದ ವಿಚಾರ. ಅಂಥ ಕಡೆಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಆಟದಂತೆ ಪ್ರಭಾವಶಾಲೀ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮವೆನಿಸಿದ ದೃಶ್ಯ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿನ ಕಲಾಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಆಹಾರ್ಯಭಾಗ ಅಥವಾ ವೇಷಗಾರಿಕೆಯು ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ಸಾಹಿತ್ಯಾದಿ ಇತರ ಕಲಾಂಶಗಳಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ಸಂಗೀತವನ್ನು ಆಲಿಸಿದಾಗ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಶ್ರಾವ್ಯಪ್ರಭಾವ ಉಂಟಾಗುವುದು ನಿಜವಾದರೆ, ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯ ಬಿನ್ನಾಣದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ದೃಶ್ಯಪ್ರಭಾವ ಮೂಡುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ನಿಜ. ಸಂಗೀತದ ಅಪಲಯ ಹೇಗೆ ಅಸುಖಕಾರಕವೋ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯ ಅಪಲಯವೂ ಹಾಗೆಯೇ ಅಹಿತಕಾರಕ.

ನಾಲ್ಕು ಕಂಬಗಳ ಸರಳ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಅತಿಮಾನವ ಲೋಕದ ಆವರಣವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿಶಿಷ್ಟ ವೇಷ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಅಗ್ರತಾಂಬೂಲ· ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗೆ ದೂರವಾದ, ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯ ಮಾರ್ಗವನ್ನೇ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿ ಪಡೆದಿರುವ ಈ ವೇಷವಿಧಾನವು ಅತ್ಯಂತ ರೋಚಕವಾದೊಂದು ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪಶೈಲಿಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾಯಃ ಜಗತ್ತಿನ ಕೆಲವೇ ವಿಶಿಷ್ಟ ವೇಷಶೈಲಿಗಳ ಪಂಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವಿರಾಜಮಾನವಾಗತಕ್ಕ ಯೋಗ್ಯತೆಯದ್ದೂ ಆಗಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಲೋಕಲೋಕಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ವಿಹರಿಸುತ್ತ ದೇವ, ಯಕ್ಷ, ಗಂಧರ್ವ, ರಾಕ್ಷಸಾದಿ ಅತಿಮಾನುಷ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಂಪರ್ಕ ಇರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಇದು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಕಲೆಯಲ್ಲವೆಂದೂ, ಕೇವಲ ತದ್ರೂಪೀಕರಣವು ಇದರ ಗುರಿಯಲ್ಲವೆಂದೂ ವಿದಿತವಾಗದಿರದು.

'ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಕೇವಲ 'ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚುವಿಕೆ' ಎಂಬ ಅರ್ಥವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅತಿರಂಜಿತ, ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿ, ಬೆಡಗು, ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿ, ದೂರ ಇತ್ಯಾದಿ ಅರ್ಥಗಳೂ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಿವೆ. 'ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯ ಸುದ್ದಿ'ಯೆಂದರೆ ಅತಿರಂಜಿತವಾದ ಮಾತೆಂದೇ ಧ್ವನಿ.

ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು ಬಣ್ಣ ಹಾಕುವ ಉದ್ದೇಶವೂ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅತಿರಂಜಿತಗೊಳಿಸುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಅತಿರಂಜಕತೆ ಎಂಬುದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲಜಾಯಮಾನ. ಇದರ ನೃತ್ಯ, ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಯಾವುದೂ ಸುಕುಮಾರ ಪ್ರಕೃತಿಯದ್ದಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಗಡ-ಸುಗಾರಿಕೆ, ಉತ್ಕಟತೆ, ಆವೇಶಪೂರ್ಣತೆ, ಅತಿರಂಜಕತೆಗಳು ಈ ಕಲೆಯ ಪ್ರಧಾನಲಕ್ಷಣ-ಗಳು. ಅದಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡಿದೆ ಅದರ ಮುಖವರ್ಣಾಲಂಕಾರ.

ವೇಷಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯು ಭಾಗವೊಂದು, ದೇಹದ ಇತರ ಭಾಗಗಳ ಆಹಾರ್ಯ ಸಾಧನಗಳ ಭಾಗ ಮತ್ತೊಂದು. ಕಥಕ್ಕಳಿ ಮೊದಲಾದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸೋದರ ಕಲೆಗಳಂತೆಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ಕೂಡ ಭೂತರಾಧನೆಯೇ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಾಚೀನ ಆರಾಧನಾವಿಧಿಗಳಿಂದ ಮೂಲತಃ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ಕ್ರಮೇಣ ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಗಳ ಪುನಃಸೃಷ್ಟಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಬಹುಪ್ರಭಾವೀ ಕಲೆಯಾಗಿ ವಿಕಾಸವಾಗಿದೆ.

ಭೂತರಾಧನೆಯಂಥ ಆರಾಧನಾವಿಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲೂ ಕೆಲವೇ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಹಿಂದೆ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅರದಾಳ (ಹಳದಿ), ಇಂಗಳೀಕ (ಕೆಂಪು), ಕಾಡಿಗೆ (ಎಣ್ಣೆಮಸಿ), ಕುಂಕುಮ, ಸುಣ್ಣ, ಅಕ್ಕಿಯಹಿಟ್ಟು, ಪಚ್ಚೆ – ಇಷ್ಟು ಬಣ್ಣದ ಪರಿಕರ-ಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಯುಕ್ತಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಕಲಸಿ, ಇತರ ಮಿಶ್ರಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಇತ್ತು. ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ಮುಗಿದ ಬಳಿಕ ಮುಖವು ಮಿರುಗುವಂತೆ ತುಸು ಬಿಂಗ (ಅಭ್ರಕ)ದ ಪುಡಿಯನ್ನು ಮುಖಕ್ಕೆ ಉದು-ರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿತ್ತು.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮುಖಚಿತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಹಜ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಸುಳಿವು ಇಲ್ಲದಿರುವುದ-ರಿಂದ, ಇಡೀ ಮುಖದ ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪವು ಉಳಿದ ವೇಷಪರಿಕರಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಮುಖವಾಡವನ್ನು ಹೋಲುವಂತಿದೆ. ಇದರ ಚಿತ್ರಶೈಲಿಯು ಒಂದು ವಿಧದ ವರ್ಣಮಯ ರಂಗೋಲಿಯ ವಿನ್ಯಾಸವೆನ್ನಬಹುದು. ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಸ್ವಂತ ಮುಖದ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ತೋರಗೊಡುವ, ಭಾವನೆಗಳು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಕಾಣಬೇಕೆಂಬ ಭ್ರಮೆಯಿಂದ ಆದಷ್ಟೂ ಮುಖವನ್ನು ಬೋಳಾಗಿ ಬಿಡುವ ಮೃದು ವರ್ಣಛಾಯೆಯ ಪದ್ಧತಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ್ದಲ್ಲ.

ಪಾತ್ರಗಳ ಮುಖ್ಯ ಗುಣಧರ್ಮಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಸ್ಥಾನಮಾನ-ಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ, ಅವುಗಳನ್ನು ಪೀಠಿಕೆವೇಷ, ಇದಿರುವೇಷ, ಬಣ್ಣದವೇಷ, ಎಡಬಣ್ಣ, ಪುಂಡುವೇಷ, ಎಡಪುಂಡು, ಮುಖ್ಯಸ್ತ್ರೀವೇಷ, ಋಷಿವೇಷ, ಹಾಸ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಪೀಠಿಕೆಯ ವೇಷವು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಸೌಮ್ಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಆ ಪಾತ್ರದ ಮುಖದ ಮೇಲೆ ಬಹಳಷ್ಟು ಸಂಕೀರ್ಣ ರೇಖೆಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದು ಅದು ಕೇವಲ ಸರಳವಾದ ಬರವಣಿಗೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ವಿಷ್ಣುಭಕ್ತಿಯ ದ್ಯೋತಕವಾದ ಊರ್ಧ್ವಪುಂಡ್ರ, ಮುದ್ರೆಗಳು, ಇಲ್ಲವೆ ಚಕ್ರ-ಗೀರು ಗಂಧಗಳು ಮುಖದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿರುತ್ತವೆ. ಹಣೆಯ ನಡುವೆ ಅಗಲವಾದ ನಾಮವಿದ್ದರೆ ಹಣೆಯ ಉಳಿದ ಭಾಗವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬೋಳಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಬಿಳಿ 'ಮುತ್ತೆರಿ'ಗಳಿಂದ ಚಿಕ್ಕ ಕೆಂಪು ವರ್ತುಲಗಳನ್ನಾಗಲೀ ಚಿಕ್ಕ ಗೀರು-

...ಥವಾಗಲಿ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು, ಹಣೆಯ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಕಪ್ಪುಕುರುಳು ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ವಿಶಾಸಿಷ್ಟವ ರಾಜವೇಷಕ್ಕೆ ಕಪ್ಪಾದ ಗಡ್ಡದ ರೇಖೆಯನ್ನು ಮೂಡಿಸಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿತ್ತು. ...ದ್ರನಂಥ 'ಶೃಂಗಾರ' ವೇಷಕ್ಕೆ ಶೃಂಗಾರಸೂಚಕವಾದ ಹಸುರು ವರ್ತುಲವನ್ನು ಕಣ್ಣಿನ ...ಳಗಡೆ ಬರೆಯುವ ಪದ್ಧತಿ ಇತ್ತು.

ಧೀರೋದ್ಧತ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಕಣ್ಣ ಕೆಳಗಡೆ ಕೆಂಪು, ಬಿಳಿ ರೇಖೆಗಳನ್ನೆಳೆದು, ರೇಖೆಗಳು ...ಧಿಸುವಲ್ಲಿ ಪುಟ್ಟ ಚುಟ್ಟಿಗಳನ್ನಿಟ್ಟು ಔದ್ಧತ್ಯವು ಪ್ರಕಟವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ...ಮಾನ್ಯ ರಾಜನ ವೇಷವಾದರೆ ಕಣ್ಣ ಕೆಳಗಡೆ ಮಾತ್ರ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣವಿದ್ದರೆ, ಉಗ್ರ ರಾಜನ ...ೇಷವಾದರೆ ಕಣ್ಣ ಮೇಲೂ ಕೆಂಪು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಉದಾ: ಇಂದ್ರಜಿತು, ಮಕರಾಕ್ಷ, ...ಕ್ತಬೀಜ ಇತ್ಯಾದಿ. ಕರ್ಣಾರ್ಜುನರಲ್ಲಿ ಕರ್ಣನು ಪ್ರತಿನಾಯಕನಾದುದರಿಂದ ಅವನ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನನ ಮುಖಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ತೀಕ್ಷ್ಣವಾದ ರೇಖೆಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪಂಚಪಾಂಡವರಲ್ಲಿ ಭೀಮನ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ತೀರಾ ಭಿನ್ನ. ರಾಕ್ಷಸ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯ ಛಾಯಮಾನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಆ ಕ್ರಮವನ್ನು ಕೆಲವರು ಆಕ್ಷೇಪಿಸುವುದಿದೆ. ಆದರೆ ಬಕಾಸುರನ ...ಂಡಿಯನ್ನವನ್ನುಂಡ, ಹಿಡಿಂಬೆಯಂಥ ರಕ್ಕಸಿಯನ್ನು ವರಿಸಿದ, ದುಶ್ಶಾಸನನ ಬಸಿರು ...ಗೆದು ನೆತ್ತರು ಕುಡಿದ, ಸಾವಿರ ಆನೆಗಳ ಬಲವುಳ್ಳವನೆಂಬ ಖ್ಯಾತಿಯ ಭೀಮನ ಚಿತ್ರ-...ವನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕಲಾಚಾರ್ಯರು ಸಮಂಜಸವಾಗಿಯೇ ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದಾರೆನ್ನಬಹುದು. ...ಮ್ಪ ಭೀಮನ ಭೂಮಿಕೆ ವಹಿಸುವಾಗ ಹಣೆಯ ಕೆಂಪು ನಾಮದ ಮೇಲೆ ಬಿಳಿಬಣ್ಣವನ್ನು ...ೆತ್ತಿ, ಭೀಕರತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರಲ್ಲದೆ ಮುಖದ ಮೇಲೆ ಬಿಳಿ 'ಕೇಸರಿ'ಯನ್ನು ...ಳಿಬಿಡುವ ಪರಿಪಾಠವಿತ್ತು. ಗದಾಪರ್ವದ ಕೌರವ ಸರೋವರದಿಂದ ಮೇಲಕ್ಕೇಳುವ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಖವನ್ನು ಪೂರ್ತಿ ಕೆಂಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಇಂದ್ರಜಿತು, ಅತಿಕಾಯರು ರಾವಣನ ಮಕ್ಕಳೇ ಆದರೂ ಅತಿಕಾಯನನ್ನು ಅವನ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಇಂದ್ರಜಿತುವಿಗಿಂತ ಸೌಮ್ಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆತ ...ೀರವೈಷ್ಣವನಾದುದರಿಂದ ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ನಾಮವನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕಣ್ಣ ಮೇಲ್ಗಡೆ ಕೆಂಬಣ್ಣವಿಲ್ಲ. ಮುಖದ ಬುನಾದಿ ಬಣ್ಣ ಹಸುರು. ಇಂದ್ರಜಿತುವಿನ ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ವೀಳ್ಯ-ದೆಲೆಯ ಅಥವಾ 'ಆಟೀನ್' ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಕೆಂಬಣ್ಣದಿಂದ ಬರೆದು, ಕೆಂಪು, ಬಿಳುಪು, ಕಪ್ಪು ರೇಖೆಗಳಿಂದ ಕಣ್ಣು ಹುಬ್ಬುಗಳನ್ನು ಪ್ರಖರವಾಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬಿಳಿಯ ರೇಖೆಯೊತ್ತಿಗೆ ಇಡುವ ಚಿಕ್ಕಚುಟ್ಟಿಗಳು ಮುಖ ಚಿತ್ರಿಕೆಗೆ ಉಬ್ಬುಶಿಲ್ಪದ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ. ಕೌರವ, ತಾಮ್ರಧ್ವಜ, ಕಾರ್ತವೀರ್ಯ, ಬಲರಾಮ, ಶಿಶುಪಾಲ, ವೀರವರ್ಮ, ವತ್ಸಾಖ್ಯ, ದಕ್ಷ ಮೊದಲಾದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಹಣೆಗೆ ಚಕ್ರ ಬರೆದು ಗೀರು ಗಂಧ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕೆಲ-ವೊಮ್ಮೆ ಚಕ್ರದ ಬದಲಿಗೆ ನಾಮವನ್ನು ಬರೆಯುವುದುಂಟು. ಹಂಸಧ್ವಜ, ಮಯೂರಧ್ವಜ, ದಶರಥ, ಭೀಷ್ಮ, ಮೊದಲಾದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಚಕ್ರ ಬರೆಯುವುದಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಬಭ್ರುವಾಹನ, ವೃಷಕೇತು, ಅಭಿಮನ್ಯು, ಚಿತ್ರಕೇತು ಮುಂತಾದ ಪುಂಡುವೇಷಗಳ ಹಣೆ-ಗಳೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಚಕ್ರಾಂಕಿತಗಳೇ.

ವಾಲಿ ಸುಗ್ರೀವಾದಿ ಕಪಿನಾಯಕರ ಮುಖಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ವಲೀಮುಖರು ಎಂಬು-ದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಸುಳಿಗಳು ಇರುತ್ತವೆ, ಹನುಮಂತನ ಮುಖದ ಸುಳಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದ್ದು, ಒಂದೊಂದು ಕಣ್ಣಿನ ಸುತ್ತಲೂ ಪುಟ್ಟ ಚುಟ್ಟಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಮೂರು ಸುಳಿಗಳನ್ನು

ಬಿಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬಾಯಿಯ ಸುತ್ತಲೂ ವೃತ್ತಾಕೃತಿಯನ್ನು ಬಿಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮುಖದಲ್ಲಿ ಹಸಿರಿನ ಛಾಯೆ ಎದ್ದು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಗಂಧರ್ವ, ಕಿರಾತರಂಥ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ದುಡುಕು, ಕ್ರೀಡಾಮನೋಭಾವಗಳಿಗೆ ಒತ್ತು ಕೊಡುವ ಪ್ರಖರ ವರ್ಣರೇಖೆಗಳು ಅವರ ಮುಖವನ್ನು ಆಳುತ್ತವೆ. ಕಣ್ಣಿನ ಸುತ್ತಲೂ ಕೆಂಪು ಲೇಪನವಿರುತ್ತದೆ.

ವರಾಹ, ನರಸಿಂಹ, ಮಹಿಷ ಮುಂತಾದ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳಲ್ಲೂ ನಿಸರ್ಗದ ಆ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಅನುಕರಣೆಗೆ ಬದಲಾಗಿ, ಕೇವಲ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಆ ಪಾತ್ರಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣಗಳ ಉಗ್ರಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಗರುಡ, ಜಟಾಯು, ಶುಕ, ಹಂಸ ಇತ್ಯಾದಿ ಪಕ್ಷಿ ಪಾತ್ರಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಗಳನ್ನು ಆಯಾ ವೇಷದ ಮುಖದ ಮೇಲೆ ವಿವಿಧ ಬಣ್ಣದ ರೇಖೆಗಳಿಂದ ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕೊಕ್ಕು ಮತ್ತು ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎದ್ದು ತೋರುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ, ಪ್ರದ್ಯುಮ್ನ ಮುಂತಾದ ಶೃಂಗಾರ ವೇಷಗಳ ಮೋರೆಗೆ ಪಚ್ಚೆ ಬರೆಯು-ವುದು ಪದ್ಧತಿ. ಋಷಿ ಮುನಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಕೋಪಿಷ್ಠರೆಂದು ಪರಿಗಣಿತರಾದ ದೂರ್ವಾಸ, ಜಮದಗ್ನಿ, ಮಹೋಗ್ರ, ಸುಪಾರ್ಶ್ವಕ ಮೊದಲಾದವರ ಕಣ್ಣಿನ ಕೆಳಗೆ ಕೆಂಪು ಬರೆದು ಅವರ ಕ್ರೋಧ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಮಾರೀಚ, ವಿದ್ಯುಜ್ಜಿಹ್ವ ಮೊದಲಾದ ಪಾತ್ರಗಳ ಮುಖರೇಖೆಗಳು ಪಟ್ಟೆಪಟ್ಟೆ-ಯಾಗಿದ್ದು ಅವನ್ನು 'ಜಂಬುಖಾನೆ ಬಣ್ಣ'ವೆನ್ನುವುದಿತ್ತು.

ಸ್ತ್ರೀವೇಷದ ಮುಖ ಹಿಂದೆ ಬರೀ ಬೋಳಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಕೇದಗೆಯಾಕಾರದ ಚಿಕ್ಕ ನಾಮವಿದ್ದು, ಕೆನ್ನೆಗಳಲ್ಲೂ, ಚುಬುಕದಲ್ಲೂ ಮುತ್ತೆರಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಬೊಟ್ಟು-ಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದವು.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಆಟದಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳ ವೈಖರಿಯೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕ. ಅವಾಸ್ತವ ಪ್ರಪಂಚದ ರಮ್ಯಾದ್ಭುತ ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ಆ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ದರ್ಶಿಸಬಹುದು. ಬಣ್ಣದ ರಾಕ್ಷಸ ವೇಷ-ಗಳಲ್ಲಿ ಹತ್ತು ಹನ್ನೆರಡು ರೀತಿಯ ಬರವಣಿಗೆ ಇತ್ತೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಬಣ್ಣದ ವೇಷ-ಗಳನ್ನು 'ರಾಜಬಣ್ಣ' ಹಾಗೂ 'ಕಾಟುಬಣ್ಣ'ವೆಂದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸುವುದಿದೆ. ರಾವಣ, ಮೈರಾವಣ, ತಾರಕಾಸುರ, ಶೂರಪದ್ಮ, ಶುಂಭ, ಬಾಣಾಸುರ, ಮಾಗಧ, ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪು ಮೊದಲಾದವು ರಾಜ ಬಣ್ಣದ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ರಾವಣನ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ-ಯನ್ನು 'ಸುಳಿಚುಟ್ಟಿ' ಎಂದೂ, ಮೈರಾವಣನ ಚುಟ್ಟಿಯನ್ನು 'ಗೀರುಗಂಧ ಚುಟ್ಟಿ' ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ನರಕಾಸುರ, ತಾರಕ, ಕಾಲನೇಮಿ ಮೊದಲಾದ ವೇಷ-ಗಳನ್ನು 'ಘೋರಬಣ್ಣ'ವೆಂದೂ, ರಾವಣ, ಮಾಗಧ, ಶುಂಭ ವೇಷಗಳನ್ನು 'ಶೃಂಗಾರ ಬಣ್ಣ'ವೆಂದೂ ಹೆಸರಿಸುವುದಿದೆ.

ಕಪ್ಪೂರ, ಜಟಾಸುರ, ಹಿಡಿಂಬ ಮೊದಲಾದವು 'ಕಾಟು' ಬಣ್ಣಗಳು.

ಅಕ್ಕಿಹಿಟ್ಟು ಮತ್ತು ಸುಣ್ಣದ ಮಿಶ್ರಣದ ಚುಟ್ಟಿಗಳಿಂದ ಮುಖವು ಅಗಲವಾಗಿ ಕಾಣುವಂತೆ ಮಾಡಿ, ಹತ್ತಿಯ ಉಂಡೆಯಿಂದ ಮೂಗನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸಿ, ಕಪ್ಪು, ಬಿಳಿ, ಕೆಂಪು

ಬಣ್ಣದ ರೇಖೆಗಳಿಂದ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಕ್ರೂರವಾಗಿಸಿ. ಅಥವಾ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕಲಾತ್ಮಕ ಕಣ್ಣು-ಗಳನ್ನು ಹಣೆಯ ಮೇಲೆ ಮೂಡಿಸಿ. ಕೋರೆಹಲ್ಲುಗಳನ್ನು ಬರೆದು, ದೈತ್ಯಪಾತ್ರಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯುಂಟುಮಾಡುವ ಸಂಕೇತ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆ ವಿಶ್ವದ ಯಾವುದೇ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಯಾವುದೇ ವಿಧದಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆಯಿಲ್ಲ.

ತಾಮಸಗುಣದ ಪ್ರತೀಕವಾದ 'ಹೆಣ್ಣು ಬಣ್ಣ'ಗಳನ್ನು ಪೂತನಿ, ನಕ್ರತುಂಡಿ, ಅಜಮುಖಿ, ವೃತ್ತ ಜ್ವಾಲೆ, ಶೂರ್ಪನಖಿ ಮೊದಲಾದ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ರಕ್ಕಸಿಯರ ಮುಖದ ತಳಪಾಯದ ಬಣ್ಣ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಪ್ಪಾಗಿದ್ದು ಕೆಂಪು, ಬಿಳಿ, ಹಸುರು ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಮುಖದ ರಾಕ್ಷಸೀಕಳೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಶೂರ್ಪನಖಿಯ ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಭೀಮನ ಮೋರೆಯ ಕೆಂಪು ನಾಮದಂಥ ದೀರ್ಘನಾಮವಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆ ನಾಮದ ಇಂಗಳೀಕಕ್ಕೆ ಕುಂಕುಮ ಮೆತ್ತುವುದಿಲ್ಲ. ಹೆಣ್ಣು ಬಣ್ಣಗಳಿಗೆ ಕೆನ್ನೆಯಲ್ಲಿ ವರ್ತುಲಗಳನ್ನೂ, ಕೋರೆಹಲ್ಲುಗಳನ್ನೂ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಹಿಂದಿನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವೇಷದ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯೂ ಅನನ್ಯ ಸುಂದರವೆಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಕೆಲವೊಂದು ಕುಂದುಕೊರತೆಗಳು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಇದ್ದವು. ಗತಾನುಗತಿ-ಕತೆಯ ಒತ್ತೂ ಇದ್ದಿತು. ಆದರೂ ಕಲಾತ್ಮಕ ಆಕರ್ಷಕತೆ ಮಿಗಿಲಾಗಿತ್ತು ಎನ್ನಬೇಕು. ಇಂದು ಅರಿವಿನ ಕೊರತೆಯಿಂದಲೊ, ನವೀನತಾ ಭ್ರಮೆಯಿಂದಲೊ, ಔದಾಸೀನ್ಯದಿಂದಲೊ, ಕಲ್ಪನಾ ದಾರಿದ್ರ್ಯದಿಂದಲೊ, ಪೇಲವವೂ, ವಿವರ್ಣವೂ, ಸ್ವಚ್ಛಂದವಿಕೃತವೂ ಆದ ಅನೇಕ ವೇಷಗಳನ್ನು ಕಾಣುವಂತಾಗಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಡುವ ಕೆಲವೊಂದು ಕೇಂದ್ರಗಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಯಥಾ ಸಾಧ್ಯ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿವೆಯಾದರೂ ಮುಖಪ್ರಸಾಧನದಂಥ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸೂಕ್ಷ್ಮಕಲೆಯನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತವಾಗಿ ಹೇಳಿಕೊಡುವ, ಈ ಚಿತ್ರ ಶೈಲಿಯ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವ ಪರಿಪಾಠ ಏರ್ಪಟ್ಟಂತಿಲ್ಲ. ನಿಪುಣ ಕಲಾಕಾರರಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ಬಗೆಯ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯಿಸುವುದಲ್ಲದೆ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವೇಷಗಳ ಬಣ್ಣದ ಭಾವ-ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆಯಿಸಿಯೂ, ವಿವಿಧ ವೇಷಗಳ ಪ್ರತಿಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಸಿಯೂ ಇಟ್ಟು-ಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ವಿವಿಧ ವೇಷಗಾರಿಕೆಯ ವಿವರಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಸಚಿತ್ರಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಇಂಥ ಕೇಂದ್ರಗಳಾಗಲೀ, ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳಾಗಲೀ ಪ್ರಕಟಿಸಬಹುದು.

ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರಸಾಧನಪಟುಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣಬರೆಯಲು ನಿಯೋಜಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ರಂಗಸ್ಥಳದಿಂದ ದಿಂಡು ದೀಪ (ಟ್ಯೂಬ್‌ಲೈಟ್)ಗಳನ್ನು ತೊಲಗಿಸಿ, ಅತಿಪ್ರಕಾಶದ ಹಿಂಸೆಯನ್ನು ಕಡಿಮೆಮಾಡಬೇಕು. ವರ್ಣ ಸಂಯೋಜನೆಯ ಬಗೆಗೆ ಸರಿಯಾದ ಪರಿಶೀಲನೆ, ಯುಕ್ತ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಯಬೇಕು.

ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವ ಕೆಲವೇ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಧಾರಿಗಳ ವೇತನ ಶ್ರೇಣಿಯೂ, ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಅವರಿಗಿರುವ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳೂ ಸುಧಾರಿಸಬೇಕು.

ಯಕ್ಷಗಾನರಂಗದಲ್ಲಿ ಬರೇ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯು ಮಾತು ಮಾತ್ರವೇ ವಿಜೃಂಭಿಸದೆ ಅದರ ಸಹಜ ವರ್ಣವೈಭವ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ವಿರಾಜಮಾನವಾಗಬೇಕಿದ್ದರೆ, ಆ ಕುರಿತು ಕಾಳಜಿ ವಹಿಸುವವರ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚಬೇಕು. ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಕಣ್ಣುಗಳಿಗೆ ಸಂಸ್ಕಾರ ಆಗಬೇಕು.

ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ

ಡಾ. ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ ಅರ್ತಿಕಜೆ

ಕರ್ನಾಟಕದ ಕರಾವಳಿಯ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ. ಸಂಕೀರ್ಣ ಹಾಗೂ ಸಮಷ್ಟಿ ಕಲೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳಾದ ಹಾಡು, ನೃತ್ಯ. ಅಭಿನಯ, ವೇಷಭೂಷಣ, ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಗಳಂತೆ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯೂ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿದೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಜಾನಪದ ಹಾಗೂ ಶಿಷ್ಟ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ಅಥವಾ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಲ್ಲದ ಯಾವುದೇ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಲಾರದು. ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾದ, ಅರ್ಥವತ್ತಾದ, ರಸವತ್ತಾದ ಹಾಗೂ ಮಿತಿಮೀರದ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಂದ ನಾಟಕ ರಂಜಿಸುತ್ತದೆ. ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರುವ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಯ ವಿವಿಧ ಘಟ್ಟಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಕುಣಿತ ಮತ್ತು ಹಾಡುಗಳ ಅನಂತರ ಸಂಭಾಷಣೆ ಅಥವಾ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಆರಂಭವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಈ ಮೌಖಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಥವಾ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯು ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಹಾಗೂ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲೂ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಇತರೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಆಂಧ್ರ, ತಮಿಳುನಾಡು. ಕೇರಳಗಳಲ್ಲಿರುವ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗದ ಹಾಡುಗಳು ಮಾತ್ರ ಕವಿನಿರ್ಮಿತ. ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮಾತುಗಳು ಕವಿನಿರ್ಮಿತವಲ್ಲ. ಭಾಗವತನ ಹಾಡುಗಳನ್ನನುಸರಿಸಿ ಪಾತ್ರಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಆಶು ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ರಂಗದಲ್ಲೇ ನಡೆಸುತ್ತವೆ. ಈ ಸಂಭಾಷಣೆ ಕಂಠಪಾಠ ಮಾಡಿದ್ದಲ್ಲ. ಸ್ವಯಂ ಪ್ರೇರಿತವಾದ ಈ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ ಜೀವಶಕ್ತಿಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಪ್ರತಿಸಲವೂ ಆಟ ಹೊಸತನವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನು ಒಂದೇ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಎಷ್ಟು ಸಲ ವಹಿಸಿದರೂ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಲವೂ ಅವನ ಮಾತುಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಎದುರಾಳಿಯು ಆಡಿದ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಅವನು ಉತ್ತರವನ್ನು ಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಕಲಿತು ಆಡುವ ಮಾತುಗಳಲ್ಲ ಆಗಿಂದಾಗ್ಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಆಡುವಂಥವು. ವಿವಿಧ ಸನ್ನಿವೇಶ ಹಾಗೂ ಭಾವಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಯೋಗ್ಯತೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲೇ ಕಲ್ಪಿಸಿ ಆಡುವ ರೀತಿ ಅಪೂರ್ವವಾದುದು.

ಮೂಡಲಪಾಯದ ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳು ಹಾಗೂ ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತುಗಳೆರಡೂ ಕವಿನಿರ್ಮಿತವಾದವು. ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಅವೆರಡನ್ನೂ ಕಂಠಪಾಠಮಾಡಬೇಕು. ಯಕ್ಷಗಾನದಂತೆ ಆಶುಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವ ಸಣ್ಣಾಟದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪದ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ರಚಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಬರೆದಿರುವುದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ನಟನಿಗೆ ಹೊಸ ಮಾತು-

ಗಳನ್ನೂ ಕಲ್ಪಿಸಿ ಆಡಲು ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಸಣ್ಣಾಟದ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯೂ ಒಂದೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹಾಡಿಗೆ ವಿವರಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಚತುರವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಬಯಲಾಟ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಅದಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿನ ಅನೇಕ ಜನಪದ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಳಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಹಳ್ಳಿಯ ಗೊರವ, ಗೊಂದಲಿಗ, ಜೋಗಿ, ಕತೆಗಾರ, ನಕಲಿ, ನಟುವ, ಬಹುರೂಪಿ ಮುಂತಾದವರು ಇತರರನ್ನು ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುವ ತಮ್ಮ ಕಲೆಗಳ ಮೂಲಕ ಹೊಟ್ಟೆ ಹೊರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಜನಾಂಗದವರು. ಎರಡೆರಡು ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತುಗಳನ್ನೂ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬನೇ ಅತ್ಯಂತ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಆಡುತ್ತ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತ ತಮ್ಮಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಸುವ ಕಲೆಯನ್ನು ಅವರು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಗೊಂದಲಿಗರೂ ಜೋಗಿ-ಗಳೂ ನಿಂತಲ್ಲಿ ಸ್ವಕಪೋಲಕಲ್ಪಿತವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ನೇಯ್ದು ನಾಟಕ ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ಕೋಲೆ ಬಸವನ ಆಟ, ಕೋತಿ ಆಟ, ಮಾರ್ನವಮಿ ಹಬ್ಬದ ಆಟ, ಗಂಗೆ ಗೌರಿ ಸಂವಾದ ಮುಂತಾದುವುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿವೆ. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಸೂತ್ರದ ಬೊಂಬೆಯಾಟ ಮತ್ತು ತೊಗಲು ಗೊಂಬೆಯಾಟಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪರದೆಯ ಹಿಂದೆ ಬೊಂಬೆ-ಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸುವವರು ಅವುಗಳ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆ-ಸುತ್ತಾರೆ. ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಮಾತು ಅಥವಾ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಹಂತ ಹಂತ-ವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದು ಮುಂದೆ ಅದು ಬಯಲಾಟದಂತಹ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಅನಿವಾರ್ಯ ಅಂಗವಾಯಿತೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟಪ್ರಕಾರವಾದ 'ತಾಳಮದ್ದಳೆ' ಅಥವಾ ಯಕ್ಷ-ಗಾನ ಕೂಟದಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯೇ ಜೀವಾಳ. ಇಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನು ಹಿಮ್ಮೇಳದೊಂದಿಗೆ ಹಾಡುವ ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ವೇಷಭೂಷಣ, ವರ್ಣಾಲಂಕಾರ, ನೃತ್ಯ, ಅಭಿನಯ-ವಿಲ್ಲದೆ ದಿನನಿತ್ಯದ ವೇಷದಲ್ಲಿಯೇ ಕುಳಿತುಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ಅಪಾರವಾದ ಲೋಕಾನುಭವ, ಪುರಾಣ ಕತೆಗಳ ಜ್ಞಾನ, ಶಾಸ್ತ್ರ, ತತ್ವಜ್ಞಾನಗಳ ವಿದ್ವತ್ತು ಮುಂತಾದುವುಗಳ ಮೂಲಕ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾದ ಸಂವಾದ, ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿ ಸಭಿಕರನ್ನು ರಂಜಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಸಂಭಾಷಣೆ ಕಂಠಪಾಠ ಮಾಡಿದ್ದಲ್ಲ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು ಮಾತು ಪ್ರಧಾನವಾದ ಒಂದು ವಿದ್ವತ್ ಗೋಷ್ಠಿ.

ಕರ್ನಾಟಕದ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಆಂಧ್ರ, ಕೇರಳ, ತಮಿಳುನಾಡುಗಳಲ್ಲಿ-ರುವ ಕೆಲವು ಜಾನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಹಂತ-ಹಂತವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಆಂಧ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನ:

ಆಂಧ್ರಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿಯೂ ಜನಪದರಂಗಕಲೆಗಳು ಬಹಳ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದುದು ಕರ್ನಾಟಕದ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿರುವ ಯಕ್ಷ-ಗಾನ. ಇದೊಂದು ದೇಶಿ ನಾಟಕ. ಪ್ರದರ್ಶಕರನ್ನೂ, ಇತಿವೃತ್ತವನ್ನೂ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನೂ ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಆಂಧ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಿಗೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹೆಸರುಗಳು ಬಂದಿವೆ. 'ಕೊರವ'ರ ನೃತ್ಯ-ವಾದುದರಿಂದ ಕೊರವಂಜಿ ಎಂದೂ 'ಛಿಂದು' ಜನಾಂಗದವರ ನಾಟಕವಾದ್ದರಿಂದ ಇದನ್ನು

ಚಂಡು ನಾಟಕವೆಂದೂ 'ಯಕ್ಷ'ರ ಗಾನವಾದ್ದರಿಂದ ಇದನ್ನು 'ಯಕ್ಷಗಾನ'ವೆಂದೂ ಕರೆಯ-ತೊಡಗಿದರು. ಅಂತೆಯೇ'ಕೂಚಿಪುಡಿ'ಎಂಬ ಗ್ರಾಮದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಯಕ್ಷ-ಗಾನವು 'ಕೂಚಿಪುಡಿ ಯಕ್ಷಗಾನಂ' ಆಯಿತು. ಭಗವತ್ ಸಂಬಂಧವಾದ ಪುರಾಣ ಕತೆಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದರಿಂದ ಇವು ಭಾಗವತಗಳಾದವು. ಇತಿವೃತ್ತಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಭಾಮಾಕಲಾಪ, ಗೊಲ್ಲಕಲಾಪ. ಜೋಡಿಗಾನಿ ಕಲಾಪ ಎಂದೂ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನನುಸರಿಸಿ ವೀಥಿ ನಾಟಕ, ವೀಥಿ ಭಾಗವತ, ಬಯಲಾಟ ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. 'ಕೇಳಿಕೆ'ಯೆನ್ನು-ವುದು ತೆಲುಗು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರು. ಆಂಧ್ರಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಕೆಲವರು ನಾಟಕವೆಂದೂ ಕೆಲವರು ಪ್ರಬಂಧವೆಂದೂ ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಆಂಧ್ರಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ದೇಶಿ ಮತ್ತು ಮಾರ್ಗದ ಅಂಶಗಳಿವೆ. ಇದೇ ಸ್ವರೂಪ ಹರಿಕಥೆ. ಜಂಗಮ ಕಥ ಮತ್ತು ಚಿರುತಲ ಕಥೆ ಮುಂತಾದು-ಗಳಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಥಾನಕವನ್ನು ಒಬ್ಬನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ-ದರೆ ಅದು ಹರಿಕಥೆ. ಮೂವರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರೆ ಅದು ಜಂಗಮ ಕಥೆ. ಒಂದು ಗುಂಪು ವೇಷವಿಲ್ಲದೆ ಕುಣಿಯುತ್ತಾ ಹಾಡಿದರೆ ಅದು ಚಿರುತಲಕಥೆ. ಹತ್ತಾರು ಜನ ವೇಷಭೂಷಣ ತೊಟ್ಟು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರೆ ಅದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಆಗುತ್ತದೆ. ಈ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಕೊಟ್ಟು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದಾಗ ಭಾಮಾಕಲಾಪ. ಗೊಲ್ಲಕಲಾಪ. ಜೋಡಿಗಾನಿ ಕಲಾಪಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡವು.

ಕರ್ನಾಟಕದಂತೆ ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನವು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿ ವಿಕಾಸ ಹೊಂದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ತೆಲುಗು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು ಕರ್ನಾಟಕದಷ್ಟು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿರುವಷ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ರಚನೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಾಗಿಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೇ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಾಗುತ್ತಿರುವಷ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು, ಪ್ರಯೋಗಗಳು ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಚನೆ ಹದಿನೈದನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲೇ ಆರಂಭ-ವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ಚಕ್ರಪುರಿ ರಾಘವಾಚಾರ್ಯನ 'ವಿಪ್ರ ನಾರಾ-ಯಣ ಚರಿತ್ರ' ಯೇ ಲಭ್ಯವಾದ ತೆಲುಗಿನ ಮೊದಲ ಯಕ್ಷಗಾನವಾದರೂ ಪ್ರಕಟವಾದ ಮೊದಲ ತೆಲುಗು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಂದುಕೂರಿ ರುದ್ರ ಕವಿಯ 'ಸುಗ್ರೀವ ವಿಜಯ'. ದೊಡ್ಡಾಟದ ಪ್ರಸಂಗಗಳಂತೆ ಆಂಧ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲೂ ಪದ್ಯ, ಮಾತು ಎರಡೂ ಕವಿನಿರ್ಮಿತ.

ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಜನಪದ ನಾಟಕ ಕೊರವಂಜಿ. ಇದು ಕೊರವ-ರೆನ್ನುವ ಆದಿವಾಸಿಗಳ ನೃತ್ಯ ವಿಶೇಷ. ಶ್ರೀ ಶೈಲಂ. ತಿರುಪತಿ ಮುಂತಾದ ಪುಣ್ಯಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ಸವಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ಕೊರವರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನೂ ಜಕ್ಕುಲ-ವಾರು ಎನ್ನುವ ದೇವದಾಸಿ ಜಾತಿಯ ಗ್ರಾಮೀಣರು ನೋಡಿ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿ ಅದನ್ನು ಕಲಿತು ಅವರಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಗೇಯಕ್ಕೋ, ಗಾನಕ್ಕೋ, ಸಂಭಾಷಣೆಗೋ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಕೊಟ್ಟು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಅದೇ ಜಕ್ಕುಲಪಾಟ, ಜಕ್ಕಣಿ ಚಿಂದು ಎಂದು ಹೆಸರು ಗಳಿಸಿದೆ ಆ ಬಳಿಕ ಕೂಚಿಪುಡಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಇದನ್ನು ನೋಡಿ ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ಇನ್ನೂ ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ಜಕ್ಕುಲಪಾಟವನ್ನು "ಯಕ್ಷಗಾನ"ವಾಗಿ ಮಾಡಿ ರಾಜಾಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಇದು ಮುಂದೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣೇತರರ ಕೈಯಲ್ಲಿ

ು 'ವೀಧಿ ನಾಟಕ' ಅಥವಾ 'ವೀಧಿ ಭಾಗವತ'ವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿತು. ಹೀಗೆ ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿ
ಡಿನ ಆದಿವಾಸಿಗಳ ಕುಣಿತ ಪುಣ್ಯಕ್ಷೇತ್ರಗಳಿಗೂ ಅಲ್ಲಿಂದ ಗ್ರಾಮೀಣ ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯರ
ಗೂ ಅಲ್ಲಿಂದ ರಾಜಾಸ್ಥಾನಕ್ಕೂ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಯಕ್ಷಗಾನವಾಯಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಆಂಧ್ರ-
ಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ೪೬೫ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳು ಸುಮಾರು ೮೦೨ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು
ಚಿಸಿರುವರೆಂದೂ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ೧೯ ಪಾರಿಜಾತಗಳು, ೨೦ ಭಾಮಾ ಕಲಾಪಗಳು, ೧೪
ಗೊಲ್ಲಕಲಾಪಗಳು, ೨೧ ಕೊರವಂಜಿಗಳು, ಉಳಿದವುಗಳು ಸಾಧಾರಣ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳೆಂದು
ಾ ವಿ. ಎಸ್ ವಿ ಜೋಗಾರಾವ್ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ತಂಜಾವೂರಿನಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ದೊರೆಯಿತು. ಆ ಕಾಲದ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು ನಾಟಕಗಳೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಪಡೆದವು. ಪದಗಳು, ಜಾನಪದ ಗೀತೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡವು. ಗದ್ಯಭಾಗವು ಹೆಚ್ಚಾಯಿತು. ಸಂಭಾಷಣಾತ್ಮಕ ಶೈಲಿ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಸಮಕಾಲೀನ ವೃತ್ತಾಂತಗಳು ಕಥಾವಿಷಯಗಳಾದವು. ಅನೇಕ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಅವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ವಿಜಯ ರಾಘವನಾಯಕನ ಕಾಲವನ್ನು ತೆಲುಗು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳ ಸುವರ್ಣ ಯುಗವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮುಂದೆ ತಂಜಾವೂರನ್ನಾಳಿದ 'ಶಹಾಜಿ' ಎಂಬ ಮರಾಠಿ ರಾಜನು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಮೇಲಟ್ಟೂರು ಭಾಗವತ ಮೇಳ:-

ತಂಜಾವೂರಿನ ಒಂದು ಭಾಗ ಮೇಲಟ್ಟೂರು. ಇಲ್ಲಿನ ವೆಂಕಟರಾಮ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳೆಂಬ-ವರು ವಿಶೇಷ ನಾಟ್ಯ ಸಂಸ್ಕಾರದೊಂದಿಗೆ ರಚಿಸಿದ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಭಾಗವತ ಮೇಳವೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಮೇಲಟ್ಟೂರಿನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು ಕೂಚಿಪುಡಿಯಷ್ಟು ಶಿಷ್ಟ ಸಂಪ್ರ-ದಾಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳದಿದ್ದರೂ ಇವು ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ಉನ್ನತಮಟ್ಟ-ದಲ್ಲಿದ್ದವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತದ ಅಂಶಗಳೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದು ಜನಪದ ಅಂಶಗಳು ಇಲ್ಲವೆಂಬಷ್ಟು ಕಡಿಮೆ. ಸಂವಾದಗಳ ದ್ವಿಪದಿ-ಗಳನ್ನು, ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಉಳಿದ ಸಂಧಿ ವಚನಗಳನ್ನು-ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು 'ಪ್ರಾಸಂಗಿ' ಎಂಬವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಕೂಚಿಪುಡಿ:-

ಆರಂಭದ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ಗರುಡಾಚಲ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ಚಿಂಚು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಾಗವತ ಪುರಾಣದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನೇ ಬಳಸು-ತ್ತಿದ್ದರಲ್ಲದೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನುಪಯೋಗಿಸಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಗರುಡಾಚಲಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಭಾಗವತದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಗೇ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಬದಲು ತಾವೇ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ರಚಿಸತೊಡಗಿದರು. ಗರುಡಾಚಲ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗೊಲ್ಲ ಭಾಗವತರು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಇದಕ್ಕೆ ಗೊಲ್ಲ ಕಲಾಪವೆಂಬ ಹೆಸರು ಬಂತು. ಗರುಡಾಚಲ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲೂ ರಚಿಸಿದ ಹಸ್ತ ಪ್ರತಿಯನ್ನೇ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಅನುಕರಿಸಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆ-ಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

ಮುಂದೆ ಸಿದ್ಧೇಂದ್ರಯೋಗಿ ಎಂಬವರು ಶುದ್ಧ ಗ್ರಾಂಥಿಕ ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳು ಮತ್ತು ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಇವರೇ ಭಾಮಾಕಲಾಪದ ಕರ್ತೃ. ಕೃಷ್ಣಾ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಒಂದು ಅಗ್ರಹಾರವಾದ ಕೂಚಿಪುಡಿಯ ಜನರಿಗೆ ಇವರು ಭರತ ನಾಟ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಕಲಿಸಿದರು. ಕೂಚಿಪುಡಿ ಯಕ್ಷಗಾನ-ಗಳಲ್ಲಿ ರಾಮಾಯಣ, ಭಾರತ, ಭಾಗವತ ಕತೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಸ್ತುಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಕೂಚಿಪುಡಿ ಜನರ ಸೊತ್ತಾದ ಈ ಕಲೆ ಮುಂದೆ ಪರಂಪರಾಗತ ಕೂಚಿಪುಡಿ ನಾಟ್ಯವಾಯಿತು. ಸಿದ್ಧೇಂದ್ರ ಯೋಗಿಯ ಕಾಲದಿಂದೀಚೆಗೆ ಭಾಮಾಕಲಾಪವು ಜಾನಪದ ಸತ್ವದಿಂದ ದೂರ ಸರಿಯುತ್ತಾ ಬಂತು. ಕೂಚಿಪುಡಿಯಲ್ಲಿರುವ ಕಲಾಪ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಎರಡೂ ಪ್ರಭೇದಗಳಲ್ಲೂ ಪದ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಂಭಾಷಣೆಯಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣ-ಬಹುದು. ಕೇರಳದ ಕಥಕ್ಕಳಿಯಂತೆ ಆಂಧ್ರದ ಕೂಚಿಪುಡಿಯೂ ಶುದ್ಧಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಾಂಪ್ರ-ದಾಯಿಕ ಕಲೆಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ತೆಲುಗು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಹೋಲಿಕೆಯಿರುವುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಆರಂಭ ಕಾಲದ ಆಂಧ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು ರಂಗ-ಭೂಮಿ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆಂದೇ ರಚಿತವಾದವು. ಮುಂದೆ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟು ಯೋಗ್ಯವಲ್ಲದ ಕೆಲವು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳೂ ರಚಿತವಾದವು. ಅಂಥ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಂವಾದ ಶೈಲಿ-ಗಿಂತ ವರ್ಣನಾತ್ಮಕ ಶೈಲಿಯೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುತ್ತದೆ. ತೆಲುಗು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿಯಿಂದಲೇ ರಚಿತವಾದ ಗದ್ಯಭಾಗವೂ ಲಯಾನ್ವಿತವಾದುದು. ಕಂಠಗತಮಾಡಲು ಅನುಕೂಲವಾದುದು. ಲಯಾನ್ವಿತವಾದ ಆ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಚೂರ್ಣಿಕೆ, ಕೈವಾರ, ಪ್ರಾಸವಚನ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಭೇದ-ಗಳಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಪದಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಆಂಧ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಪದಗಳನ್ನು ಕವಿಗಳು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳ ಪ್ರತಿಭೆ ಸ್ವಯಂ ಸಂಪಾದಿತವಾದದ್ದು. ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಮೂಲದ್ದಲ್ಲ. ಹಿಂದೆ ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಳು ಕವಿಗಳಿಂ-ದಲೇ ರಚಿತವಾಗಿರುವಂತಹ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಿದ್ದುದು ಕಡಿಮೆ. ಅದು ಅನಂತರದ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ಮುಂದೆ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಹೊಂದಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟಕ-ವೆಂಬ ಹೆಸರು ಪಡೆಯಿತು. ಕೃತಿರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕವಿಗಳೇ ರಚಿಸುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವುಂಟಾಯಿತು.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ತೆಲುಗು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ಇತ್ತು. ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಅದು ಪೂರ್ತಿ ಅಲ್ಲಗಳೆದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಭಾಗವತದ ಹಾಡು-ಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ತಮ್ಮ ಅಭಿರುಚಿ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಸಂಭಾಷಣೆ-ಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಮುಂದೆ ವಿದ್ವಾಂಸರು ರಚಿಸಿದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ-ಗಳಿಗೂ ಹಿಂದಿನ ಚಿಂದು ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಗರುಡಾಚಲ ಯಕ್ಷಗಳಿಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮಟ್ಟ-ದಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ 'ನಾಟ್ಯಾವಧಾನಂ' ಎನ್ನುವ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ರಂಗಪ್ರಕಾರವಿದೆ. ಇದ-ರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನೇ ವ್ಯಕ್ತಿ ಏಕಾಪಾತ್ರಭಿನಯದಂತೆ ಎಲ್ಲ ವಿಧದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾ ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ತಾನೇ ಸ್ವತಃ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಒಬ್ಬನೇ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಕೇರಳದ 'ಓಟಂತುಳ್ಳಲ್'ಗೂ ಇದಕ್ಕೂ ಭೇದವಿದೆ.

ವಾಲಕಂ:-

'ವಾಲಕಂ' ಎನ್ನುವುದು ತೆಲುಗಿನ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಜನಪದ ರೂಪಕ. ಇದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕಿರುನಾಟಕ. ವಿಶಾಖ ಪಟ್ಟಣ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಈಗಲೂ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದೆ. ನಾಲ್ಕು ಜನರು ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬಂದು ಆಗಿಂದಾಗಲೇ ಯಾವುದೋ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆರಿಸಿ-ಕೊಂಡು ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಸುತ್ತಾ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೊಳ-ಗೊಂಡ ಸಂಭಾಷಣೆ ಹಾಸ್ಯಮಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವಿದೂಷಕನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿದೆ. ಗ್ರಾಮದ ಶ್ಯಾನುಭೋಗರು, ಗೌಡರು ಮುಂತಾದವರು ಇಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿ-ಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ, ಟೀಕೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವಾದ ಮೌಖಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಈ ವಾಲಕಂ ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

ಈ ರೀತಿ ಆಂಧ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಗೂ ಆಂಧ್ರದ ಇತರ ಕೆಲವು ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲೂ ಹಿಂದೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಇತ್ತೆಂದು ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ.

ಕೇರಳದ ಕಥಕ್ಕಳಿ:-

ಕಥಕ್ಕಳಿ ಕೇರಳದ ಪ್ರಧಾನ ರಂಗ ಕಲೆ. ಜನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದ ಈ ಆಧುನಿಕ ಸಂಕೀರ್ಣ ಕಲೆ ಭರತ ನಾಟ್ಯದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವೇ ಪ್ರಧಾನ. ಇಲ್ಲಿನ ಅಭಿನಯವು ಸಂಜ್ಞೆ, ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಮುದ್ರೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಇದೊಂದು ಪೂರ್ಣ ರೂಪದ ಕಲೆಯಾದರೂ ಇದರಲ್ಲಿ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ ಅಥವಾ ಸಂಭಾ-ಷಣೆಯಿಲ್ಲ. ಪಳಗಿದ ನಾಟಕ ಕಲೆಗೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಅಗತ್ಯವಾದರೂ ಅದಿಲ್ಲದಿರುವುದು ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಕುಂದೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಮಾತಿಲ್ಲದೆ ನಟರು ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ, ವೇಷಭೂಷಣ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಗಳ ಮೂಲಕ ದೇವ, ಮಾನವ ಹಾಗೂ ದೈತ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವ ರೀತಿ ಕಥಕ್ಕಳಿಗೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಕಥಕ್ಕಳಿಯು ತನ್ನ ಪೂರ್ಣರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದುವ ಮೊದಲೇ ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ಮುಡಿಯೇಟ್ಟಂ, ಪಾಠಕ, ಓಟಂತುಳ್ಳಲ್, ಭಗವತಿಯಾಟ್ಟಂ, ತೀಯಾಟ್ಟಂ, ತಿರಯಾಟ್ಟಂ, ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕಳಿ, ಚಾಕ್ಯಾರ್ ಕೂತ್ತು, ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ, ಕೃಷ್ಣನಾಟ್ಯಂ, ರಾಮನಾಟ್ಯಂ ಮುಂ-ತಾದ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳು ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ಮೇಲೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿವೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗಿದೆ. 'ಮುಡಿಯೆಟ್ಟಂ' ಕೇರಳದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಹಾಗೂ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಭಿ-ನಯ ಕಲೆ. ರಕ್ಕಸನಾದ ದಾರಿಕನನ್ನು ಕೊಂದು ಅವನ ರಕ್ತ ಮತ್ತು ಕರುಳಿನಿಂದ ಕಾಳಿಯು ತನ್ನ ಕೇಶವನ್ನು ಎತ್ತಿಕಟ್ಟುವುದು ಇದರ ಕಥಾವಸ್ತು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿದೂಷಕ-ನಂತೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಕೋಯಿನ್ನಿಡಾರು ಎಂಬ ಪಾತ್ರವಿದೆ. 'ಪಾಠಕ'ವೆಂಬುದು ಹಿಮ್ಮೇಳವಿಲ್ಲದ ಏಕಪಾತ್ರಾಭಿನಯ. ಪಾತ್ರ ಧಾರಿಯು ವಾಚಿಕ, ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯಗಳ ಮೂಲಕ ಕಥೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ವಸ್ತುವಿಗೆ ಆಧಾರ ವಾಲ್ಮೀಕಿ ರಾಮಾಯಣ ಅಥವಾ ವ್ಯಾಸ ಮಹಾ-ಭಾರತ. 'ಕೂತ್ತು' ಕೂಡ ಒಂದು ಏಕಪಾತ್ರಾಭಿನಯ. ಇದರಲ್ಲಿ ವಾಚಿಕ, ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನ-ಯಗಳಲ್ಲದೆ ನೃತ್ಯವೂ ಇದೆ. ಇಡೀ ಕಥಾಭಾಗವನ್ನು ಈ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು ಮೊದಲು ಶ್ಲೋಕಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ಅನಂತರ ಗದ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ನಿರೂಪಿಸಿ ಬಳಿಕ ನೃತ್ಯಾಭಿನ-ಯಗಳ ಭಾವತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಚಾಕ್ಯಾರ್ ಕೂತ್ತು ಮತ್ತು ನಂಗ್ಯಾರ್ ಕೂತ್ತುಗಳೆಂದು ಎರಡು ವಿಧಗಳಿವೆ. ಚಾಕ್ಯಾರ್ ಕೂತ್ತಿನಿಂದ ಕಥಕ್ಕ-

ಳಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯಗಳೆರಡೂ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿವೆಯೆಂಬುದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಮತ. ಕೂತ್ತಿನಲ್ಲೂ ವಾಚಿಕ ಮತ್ತು ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯಗಳು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದೆ. ಕೂತ್ತಿನದ್ದೇ ಬಹು ಪಾತ್ರಾಭಿನಯರೂಪದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ. ಇದು ಚಾಕ್ಯಾರರು ಮತ್ತು ನಂಗ್ಯಾರ್‌ಗಳು ಸೇರಿ ಆಡುವ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಮಲಯಾಳ ರೂಪಾಂತರ. ಇದರಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕನು ವಿನೋದ, ವಂಚನೆ, ಅಶನ. ರಾಜಸೇವೆ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಧಾರಾಳ-ವಾಗಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುವ ಚಾಕ್ಯಾರ್ ಸಾಮಾಜಿಕ ದುರ್ನಡತೆ-ಗಳನ್ನೂ ಖಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೂರ್ಖರನ್ನೂ, ಖಳರನ್ನೂ, ಕಲೆಯನ್ನು ನಿಸ್ಸಾರ ಮಾಡು-ವವರನ್ನೂ ಮತ್ತು ಬಂಡವಾಳವಿಲ್ಲದ ಕವಿಗಳನ್ನೂ ಮೂದಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಾಜನಲ್ಲಿ ಪ್ರಜೆ-ಗಳು ಹೇಗೆ ವರ್ತಿಸಬೇಕೆಂಬುದನ್ನೂ ಹೇಳಿ ರಾಜದ್ರೋಹಿಗಳನ್ನು ನಿಂದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಯಾರೂ ಅವನನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಅವನು ಮಾತಿನ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೊಂದಿದ್ದು ತಾನು ದೇವಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆಂದೂ ಸಮಾಜದ ಒಳಿತಿಗಾಗಿ ಈ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆಂದೂ ಚಾಕ್ಯಾರ್ ತನ್ನ ಮಾತಿಗೆ ನೈತಿಕ ಬೆಂಬಲ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಕೇರಳದ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಚಾಕ್ಕಿಯಾರ್‌ಗಳು ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಮತ್ತು ಚಾಕ್ಯಾರ್ ಕೂತ್ತುಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಕುಲ ಕಸುಬುಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಕತೆ ಹೇಳುವ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಪುಣರಾದ ಅವರಿಗೆ ಕೂತ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಸಲು, ರಾಜಕೀಯ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನುಂಟುಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಈ ಕಲೆ ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ರೂಪೀಕರಣ-ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆಯೆನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಸಂಘಕ್ಕಳಿ ಅಥವಾ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕಳಿಯು ಕೇರಳದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಾಚೀನ ಅಭಿನಯ ಕಲೆ. ಇದನ್ನು 'ಯಾತ್ರಕ್ಕಳಿ' ಅಥವಾ 'ಪಾನೀಂಕಳಿ' ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ಪ್ರದ-ರ್ಶನದ ಕೊನೆಯ ಹಂತದ ಹಾಸ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ 'ಮರತ್ತೇಂ ಕೋಡನ್' 'ಇಟ್ಟೀಕಂಡಪ್ಪನ್' ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳು ತಮ್ಮ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಜನರನ್ನು ರಂಜಿಸುತ್ತವೆ.

ಏಕಪಾತ್ರಾಭಿನಯವಾದ 'ಓಟಂತುಳ್ಳಲ್'ನಲ್ಲಿ ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದು ಪದ್ಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಕೂತ್ತಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ವಂತಿಕೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಭಾಷೆ ಸರಳ ಮಲ-ಯಾಳವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರಗಳ ಹೊರತಾದ ಉಪಪಾತ್ರಗಳು ಆಡುವ ಮಾತು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ವರ್ತನೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಮೂಲಕ ವರ್ತಮಾನ ಸಮಾಜವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿ ತಿದ್ದುವುದು ಈ ಕಲಾಪ್ರಕಾರದ ಹೊಣೆ. ಕೇರಳದ ರಂಗ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದೇ ಅತ್ಯಂತ ಸಾಮಾಜಿಕವಾದುದು.

ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ಪೂರ್ಣರೂಪ ಸಿದ್ಧವಾಗುವಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನಾಟ್ಯಂ ಮತ್ತು ರಾಮನಾಟ್ಯಂ ವಹಿಸಿದ ಪಾತ್ರ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ರಾಮನಾಟ್ಯಂ ಎಲ್ಲ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಪುಷ್ಟಿಪಡೆದು ಆಟ್ಟಕಥೆಯಾಯಿತು. ಆಟ್ಟಕಥೆಯೇ ಮುಂದೆ ಕಥಕ್ಕಳಿಯಾಯಿತು. ವೇಷಭೂಷಣ, ಬಣ್ಣ-ಗಾರಿಕೆ, ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯಗಳೇ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮುಖ್ಯ ಸಾಧನಗಳಾಗಿದ್ದು ಸಂಭಾಷಣೆ-ಗಳಿಲ್ಲದ ಕಥಕ್ಕಳಿಯು ಒಂದು ಮೂಕನೃತ್ಯಕಲೆಯಾಗಿ ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯಿತು. ಆದರೂ, ಹಿಂದೆ ಅದು ಮೂಕನಾಟ್ಯರೂಪವಾಗಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೂ ವಿಶೇಷವಾದ ಹಸ್ತಮುದ್ರೆ-ನಿರೂಪಣೆ ಈಗಿನಂತಿದ್ದಿರಲಿಲ್ಲ. ಭಾಗವತರೊಡನೆ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದವು, ಎಡೆಯೆಡೆ

ಮಾತೂ ಇದ್ದಿತ್ತು ಎಂದು ಸಂಶೋಧನೆಯಿಂದ ತಿಳಿದು ಬಂದಿದೆ ಎಂದು ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. (ರಂಗವೈಖರಿ - ಪುಟ ೧೫೭, ೧೯೮೧) ಆದುದರಿಂದ ಈಗ ಕಥಕ್ಕಳಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ಇಲ್ಲವಾದರೂ ಹಿಂದೆ ಅದು ಇದ್ದಿರಬೇಕೆಂದೂ ಕಥಕ್ಕಳಿ-ಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ಇತ್ತೆಂದೂ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಚಾಕ್ಯಾರ್‌ಕೂತ್ತು, ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕಳಿ ಹಾಗೂ ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂಗಳ ವಿದೂಷಕನು ಹಿಂದಿನ ಹಾಗೂ ಪ್ರಚಲಿತ ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೂ ಕುರಿತು ಮಾತ-ನಾಡುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೊಂದಿದ್ದನು. ಆದರೆ ಕಥಕ್ಕಳಿಯಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕನ ಪಾತ್ರವೇ ಇಲ್ಲ-ದಿರುವುದು ಸೋಜಿಗ. ಕೃಷ್ಣನಾಟ್ಯಂ ಮತ್ತು ರಾಮನಾಟ್ಯಂಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹಿಂದೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಇತ್ತೆಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಿಂದ ರೂಪಿತವಾದ ಕಥಕ್ಕಳಿಯು ಹೆಚ್ಚು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಯಿತು. ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಎಲ್ಲರೂ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಕಥಕ್ಕಳಿ-ಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯ.

ತಮಿಳುನಾಡಿನ ತೆರುಕೂತ್ತು

ಕರ್ನಾಟಕದ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾದ ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಕಲೆ 'ತೆರುಕೂತ್ತು'. ತೆರುಕೂತ್ತೆಂದರೆ ಬೀದಿನೃತ್ಯ ಅಥವಾ ಬಯಲಾಟ. ಇದು ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಪ್ರಾಚೀನ ಜನ-ಪದ ರಂಗಕಲೆ. ಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ 'ವೇತ್ತಿಯಲ್' ಮತ್ತು 'ಪೊದುವಿಯಲ್' ಎಂದು ಎರಡು ವಿಧಗಳಿವೆ. ವೇತ್ತಿಯಲ್ ಅರಸನ ಮುಂದೆ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವಂಥದ್ದು. ಪೊದುವಿಯಲ್ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ಮುಂದೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುವಂಥದ್ದು. ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಈಗ ಪ್ರಚಲಿತ-ವಿರುವ ತೆರುಕೂತ್ತು ಪೊದುವಿಯಲ್ ವಿಭಾಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುದು. ಇದರ ಭಾಷೆಯು ಆಡು-ಮಾತಿನಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ತೆರುಕೂತ್ತು ಕರ್ನಾಟಕಾಂಧ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಂತೆ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಹೊಂದಿಲ್ಲ. ತೆರುಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದು ಗದ್ಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳೂ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಅಲಂಕಾರ ಮೊದಲಾದುವೂ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು, ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಎಂಬ ಭೇದಗಳಿರುವಂತೆ ತೆರುಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ತೆರ್ಕತ್ತಿ ನಾಟಕಂ ಮತ್ತು ವಡಕ್ಕತ್ತಿ ನಾಟಕಂ ಎಂಬ ಭೇದಗಳಿವೆ. ತೆರ್ಕತ್ತಿ ನಾಟಕಂನಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದು ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಮಾತುಗಳು ಕಡಿಮೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಮೊದಲು ತೆರುಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾ-ವದಿಂದಲೇ ತೆರುಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ಆರಂಭವಾಗಿರಬೇಕೆಂದೂ ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಗದ್ಯ ಹಾಗೂ ಪದ್ಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳುಳ್ಳವು-ಗಳು. ಆದರೆ ದಕ್ಷಿಣದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ಅಭಿನಯಗಳೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದವು. ಹಳ್ಳಿಯ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಹಾಡು ನೃತ್ಯ ಅಭಿನಯಗಳಿಂದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿ-ಕೊಳ್ಳಲು ಅಸಾಧ್ಯವೆಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ತೆರುಕೂತ್ತು ಹಾಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ-ಗಳಂತಹ ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯೂ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದಿರಬೇಕೆಂದು ಊಹಿಸ-ಬಹುದು.

ಪುರಾಣ ಮೂಲ, ಜಾನಪದ ಮೂಲ ಹಾಗೂ ಇತಿಹಾಸ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಕಥಾ-ವಸ್ತುಗಳನ್ನಾಯ್ದು ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮೂಲತಃ ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಹಾಡುಗಳು ಬರೆದಿಟ್ಟವುಗಳಲ್ಲ. ಹಾಡುವವರು ತಮ್ಮ ನೆನಪಿನ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು

ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಈ ರೀತಿ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡವುಗಳಲ್ಲ. ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ತೆರುಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ 'ವಚನಂ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಈ ಕಲೆಯ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಗ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಹಾಡುಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಹಳ್ಳಿಯ ಅವಿದ್ಯಾವಂತ ಜನರಿಗೆ ತೆರು- ಕೂತ್ತಿನ ಕಥೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಈ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಯಾವ ಪೂರ್ವ ತಯಾರಿಯೂ ಇಲ್ಲದೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಕಥಾ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಆಗಿಂದಾಗಲೇ ನಡೆಸು- ತ್ತಾರೆ. ನಟನ ರಚನಾತ್ಮಕ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಈ ಸಂಭಾಷಣೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಮಹಾಭಾರತ ಮತ್ತು ಇತರ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ನಟನಿಗಿರುವ ಪರಿಜ್ಞಾನ, ತಮಿಳು ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗಿರುವ ಪರಿಣತಿ, ತಾನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಕಥಾ- ಭಾಗದ ಕುರಿತು ಅವನಿಗಿರುವ ಪರಿಚಯ, ಅವನ ರಚನಾತ್ಮಕ ಕೌಶಲ ಮುಂತಾದುವುಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಹಾಡು ಅಥವಾ 'ವಿರುತ್ತಂ'ನಲ್ಲಿರುವ ವಿಷಯದ ಆಧಾರದಲ್ಲಿ ಆಶು ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಸುತ್ತಾನೆ. ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗದ್ಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಅತಿಶ- ಯೋಕ್ತಿಯ ಪ್ರಾಸದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಾಧಾರಣ ಮಾತುಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ನಟರು ಬೇಕಾದಂತೆ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನುಪಯೋಗಿಸಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ಕಥೆಗಳೆಲ್ಲಾ ಸ್ವಲ್ಪ ಗಂಭೀರವಾಗಿಯೇ ಪ್ರದರ್ಶಿತ- ವಾಗುತ್ತವೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಸಮಕಾಲೀನ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲವೇ ಸ್ಥಳೀಯ ಅಥವಾ ಸಾಮಾನ್ಯ ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ದ್ವಂದ್ವಾರ್ಥದ ತಮಾಷೆಯ ಮಾತುಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ವಿದೂಷಕನಾದ 'ಕಟ್ಟಿಯಂಕಾರ'ನು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಆರಂಭದಿಂದ ಕೊನೆಯವರೆಗೆ ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ಮಾತು ಹಾಗೂ ಅಭಿನಯಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ನಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವನಲ್ಲದೆ 'ಕೋಮಾಳಿ' (ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕೋಡಂಗಿಯಂತಹ ಪಾತ್ರ) ಎಂಬುವನು ಹಾಸ್ಯ- ವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಟ್ಟಿಯಂಕಾರ, ಕೋಮಾಳಿ ಇಬ್ಬರೂ ಆಯಾ ಊರಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ, ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗೆ ಹೊಂದುವಂತೆ ತಮ್ಮತಮ್ಮ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಹೆಚ್ಚು ಹೊತ್ತು ದೀರ್ಘವಾಗಿ ತಾನೊಬ್ಬನೇ ಮಾತನಾಡುವುದಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲೂ ಮಾತಿನ ಚಪಲವುಳ್ಳ ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಇತರ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಿಗೆ ಮಾತನಾಡಲು ಅವಕಾಶಕೊಡದೆ ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರದ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು, ಕೆಲ- ವೊಮ್ಮೆ ತಮ್ಮನ್ನೂ ಮರೆತು ಗಂಟೆಗಟ್ಟಲೆ ಭಾಷಣ ಬಿಗಿಯುವುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತಾಳ್ಮೆ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈಗಲೂ ತೆರುಕೂತ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ, ಇತಿಹಾಸ, ಜಾನಪದ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕತೆಗಳನ್ನೇ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಹರಿಜನರು ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಶೆಮನ್ ಚಿಂಡೈ, ಗೋವಿನ ಕಥೆ ಮೊದಲಾದುವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡು ಮತ್ತು ವಚನಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಮೂಡಲಪಾಯದ ದೊಡ್ಡಾಟದಂತೆ ಹಿಂದೆ ತೆರುಕೂತ್ತಿನಲ್ಲೂ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಹಾಡು ಮತ್ತು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬಾಯಿಪಾಠ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಬರಬರುತ್ತ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಆಶು ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು

ನಡೆಸಲು ಆರಂಭಿಸಿರಬೇಕು. ಕೆಲವೊಂದು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ತೆರುಕೂತ್ತು ಹಾಗೂ ದೊಡ್ಡಾಟಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಕೆಗಳಿರುವುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

ತುಂಬ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಲೆಯಾದ ತೆರುಕೂತ್ತು ತಮಿಳು ನಾಡಿನ ತಂಜಾವೂರು, ತಿರುಚಿನಾಪಳ್ಳಿ, ಮಧುರೆ, ರಾಮನಾಥಪುರ, ತಿರುನೆಲ್ವೇಲಿ, ಸೇಲಂ, ಉತ್ತರ ಆರ್ಕಾಟು, ದಕ್ಷಿಣ ಆರ್ಕಾಟು ಹಾಗೂ ಪಾಂಡಿಚೇರಿ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದೆ. ಬಹಳ ಗ್ರಾಮ್ಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ತೆರುಕೂತ್ತನ್ನು ಶಂಕರಲಿಂಗ ಸ್ವಾಮಿಗಳೆಂಬವರು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ಅಪಕಿಷ್ಕೃಂದು ತಿರುವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಬಗ್ಗೆ ಲಿಖಿತದಾಖಲೆಗಳಿಲ್ಲ-ಅದೊಂದು ಪರಂಪರಾಗತವಾದ ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧ ಕಲೆ. ತೆರುಕೂತ್ತಿನಂತಹ ಬಯಲು ನಾಟಕಗಳು ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ.ಶ. ಹದಿಮೂರನೇ ಶತಮಾನದಿಂದಲೂ ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವುದೆಂದು ನಂಬಲಾಗಿದೆ. ವಿದ್ವಾಂಸರ ಮಾನ್ಯತೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಸಿಗದ ಕಾರಣ ತೆರುಕೂತ್ತು ಹೆಚ್ಚು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಇದು ಕರ್ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಆಂಧ್ರದ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಕೇರಳದ ಕಥಕ್ಕಳಿಗಳಷ್ಟು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನೂ, ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನೂ ಗಳಿಸಿಲ್ಲ.

ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಉತ್ತರ ಆರ್ಕಾಟ್ ಮೊದಲಾದ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ 'ದ್ರೌಪದಿ ಅಮ್ಮನ್' ಹಾಗೂ 'ಮಾರಿಯಮ್ಮನ್' ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ತೆರುಕೂತ್ತನ್ನು ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಯಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ದ್ರೌಪದಿ ಅಮ್ಮನ್ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಉತ್ಸವದ ಅಂಗವಾಗಿ ಹದಿನೆಂಟು ದಿನಗಳ ಮಹಾಭಾರತ ಕಥೆಯ ತೆರುಕೂತ್ತನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳೂ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಇಡೀ ಹಳ್ಳಿಯ ಜನರು ನೇರವಾಗಿ ಈ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಕೆಲವು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ದೇವಸ್ಥಾನದ ಮುಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲೂ ಅರ್ಜುನನ ತಪಸ್ಸು, ಬಕಾಸುರ ವಧೆ, ಉತ್ತರ ಗೋಗ್ರಹಣ, ಭೀಮ ಕೌರವರ ಯುದ್ಧ ಮುಂತಾದವು ಸುತ್ತ-ಮುತ್ತಲ ಬಯಲು ಪ್ರದೇಶ ಹಾಗೂ ಬೀದಿಗಳಲ್ಲೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ ಅಪೂರ್ವ ಪ್ರದರ್ಶನವೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಇದರಲ್ಲೂ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಒಂದು ಪ್ರಧಾನ ಅಂಗವಾಗಿದೆ. ತೆರುಕೂತ್ತಿನಂತೆಯೇ ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಮೇಲಟ್ಟೂರು ಭಾಗವತ ಮೇಳ, ನೊಂಡಿಕೂತ್ತು, ಪಳ್ಳುಕೂತ್ತು, ಕೊರವಂಜಿಕೂತ್ತು ಮುಂತಾದ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದು ಇವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿರುವುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

ಗ್ರಂಥಋಣ

೧. ಮಂದಾರ-ಪ್ರ. ಸಂಪಾದಕ ಎಚ್.ಬಿ.ಎಲ್.ರಾವ್. ೧೯೬೬
೨. ಕರ್ನಾಟಕಾಂಧ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಮೀಕ್ಷೆ-ಆರ್ವಿಯಸ್ ೧೯೮೩
೩. ಕಥಕ್ಕಳಿ-ಹಿ. ಶಿ. ರಾಮಚಂದ್ರೇಗೌಡ ೧೯೭೬
೪. ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ-ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯ, ೧೯೭೧
೫. ರಂಗವೈಖರಿ, ಸಂ.-ಪಾದೆಕಲ್ಲು ನರಸಿಂಹ ಭಟ್ಟ ಮತ್ತು ಪಾದೆಕಲ್ಲು ವಿಷ್ಣುಭಟ್ಟ ೧೯೮೧
೬. ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ-ಪ್ರ. ಸಂಪಾದಕ: ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟ ೧೯೮೦

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಯೋಗ ದೃಷ್ಟಿ —ಒಂದು ಟಿಪ್ಪಣಿ

—ಉದ್ಯಾವರ ಮಾಧವ ಆಚಾರ್ಯ

'ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು' ಎಂಬ ವಿಷಯದ ಬಗೆಗೆ ನಿರ್ದೇಶಕನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದ ವಿಸ್ತೃತ ಲೇಖನಕ್ಕೆ (ನೋಡಿ:ಸ್ವರ್ಣಕಮಲ) ಪೂರಕವಾಗುವ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳನ್ನಷ್ಟೆ ಈ ಟಿಪ್ಪಣಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಯೋಗದ ಸ್ಥೂಲ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು, ಕೆಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಮಾದರಿಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಕ್ರಮಬದ್ಧಗೊಳಿಸಲು ಈ ಬರಹದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಯೋಗ ಎರಡು ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ: ಸ್ಪಂದಿಸುವ ಯಕ್ಷ ನಿರ್ದೇಶಕ ಯಾ ರಂಗ ಕಲಾವಿದ–ನೆದುರು ಎರಡು ದಾರಿಗಳಿವೆ. ಒಂದು, 'ಪರಂಪರೆಯ ವರ್ತುಲ' ದೊಳಗೆ. ಇನ್ನೊಂದು, ಈ ವರ್ತುಲವನ್ನು ಮೀರಿ ಯಾ ವರ್ತುಲದಿಂದ ಹೊರಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಸೃಷ್ಟಿಗಾಗಿ ಪ್ರಯತ್ನಿ-ಸುವುದು. ಸರಳವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಪರಂಪರೆಯ ವರ್ತುಲವೆಂದರೆ ಜಾನಪದವಾಗಿ ಸ್ಥಿರಗೊಂಡ ನಡೆ. ಇದು ಸ್ಥಿರಗೊಂಡಷ್ಟು ಎಡೆಗಳು ಕಡಿಮೆ, ಬಿರುಕುಗಳು ವಿರಳ, ಖಚಿ-ತತೆ ಜಾಸ್ತಿ. ಶೋಭಾನೆ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಿ. ಪರಂಪರಾನು-ಗತವಾಗಿ ಇದಕ್ಕೊಂದು ಧಾಟಿಯಿದೆ. ಅದು ಸಹಜಗೊಂಡಿದೆ. ಕೇಳ್ಮೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ನಾವೀನ್ಯ ಭಾವ ಸ್ಪಂದನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಬಯಲಾಟದ ವಿವಿಧ ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ರಂಗಸ್ಥಳ ಕ್ರಮ ಒಂದು ಸ್ಪಷ್ಟ ವರ್ತುಲವಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ಬದ್ಧನಾದ ಕಲಾವಿದನನ್ನು ಹೊರಹೋಗಲು ಬಿಡುವುದಿಲ್ಲ. ರಥ ಹುಗಿದ ಮೇಲಿನ ಕರ್ಣನ ಆಲಾಪ ಅಥವಾ ರಾಮ–ಬಾಣ ಪ್ರಯೋಗದ ನಂತರ ವಾಲಿಯ ಆತ್ಮ ನಿವೇದನೆ ಕುಣಿತವನ್ನು ಮೀರಿ ಖಚಿತವಾದ ಶಬ್ದರೂಪವನ್ನು ಅಥವಾ ಅಲ್ಲಿಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ಸಂಗೀತ ಗುಣವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದು ಈ ವರ್ತುಲದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ.

ಪರಂಪರೆಯ ವರ್ತುಲದೊಳಗಿನ ಪ್ರಯೋಗ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿ-ಸಿದ್ದು. ಆಯಾ ಕಲಾವಿದನ ಪ್ರತಿಭೆ-ಪರಿಶ್ರಮಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಮತ್ತು ಈ ಕಲಾ–ತ್ಮಕ ಪುನಶ್ಚರಣ ಸಿದ್ಧ ಸಹೃದಯತನವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಅಂದರೆ ಈ ವರ್ತುಲದೊಳಗೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಛಾಪನ್ನು ಹಳೆಯ ಆಭರಣವನ್ನು ತಿಕ್ಕಿ ತೀಡಿ ಒಪ್ಪಗೊಳಿಸುವಂತೆ ಬೆಳಗಿಸುವ ಕಲಾವಿದ ಮತ್ತು ಸ್ವೀಕಾರ ಮನೋಭಾವದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಒಂದು ನಾಣ್ಯದ ಎರಡು ಮುಖ–ಗಳಾಗಿ ಒಟ್ಟೊಟ್ಟಿಗೇ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಸಿದ್ಧಹಸ್ತ ಕಲಾವಿದ, ಸಿದ್ಧ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶಾ ಮನೋಭಾವ ಮಾತ್ರ ಅಂಥ ಪ್ರಯತ್ನಗಳ ಲೋಪಗಳನ್ನು, ನಿರಾಕರಣೆಯ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಬೆಳಕಿಗೆ ತಂದೀತು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಪ್ರಭಾವ–ವುಳ್ಳ ಕಲೆಯಾದುದರಿಂದ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಅಡಚಣೆಗಳು ಜಾಸ್ತಿ. ಕೆಲವು ದಶಕಗಳ ಹಿಂದಿನ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಾದರೆ, "ಅ" ಎಂಬ ಸ್ಥಳದ ಮೇಳವನ್ನು "ಅ"

ಪರಿಸರದ ರಸಿಕರು "ಆ" ಎಂಬ ಊರಿನ ಮೇಳವನ್ನು ಅಲ್ಲಿಯ ಪರಿಸರದ ಸಹೃದಯರು ಮೆಚ್ಚಿ ಪರಸ್ಪರ ದೂರುತ್ತಿದ್ದುದು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಇತಿಮಿತಿಗೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ಇದು ಇಂದಿಗೂ ನಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ ಎಂಬುದು ಮರೆಯಬಾರದ ವಿಚಾರ. ಆದುದರಿಂದ ಪರಂಪರೆಯ ವರ್ತುಲದೊಳಗೆ ಕಲಾವಿದನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಛಾಪಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸ್ಥಾನ. ಆ ಪ್ರತಿಭೆ ಕೂಡ ಪರಂಪರಾನುಗತ ನಡೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲಲಾರದು. ಪ್ರಸಂಗದ ಕೇಂದ್ರಬಿಂದು, ಪದ್ಯ ವಿಸ್ತಾರ, ಕಥೆಯ ಸಂಯೋಜನೆ ಎಲ್ಲವೂ ನಿಶ್ಚಿತ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಯಾವುದೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಹೊಂದದೆ ಇರುತ್ತವೆ. ನಡೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಒಂದು ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟು ಇಡಿಯ ಕಥಾನಕದ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಕೊಂಡುಹೋಗುವುದು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬಂಥ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಈ ವರ್ತುಲದೊಳಗೆ ಎಡೆ ಇಲ್ಲ. ಹಿಡಿಂಬಾ ವಿವಾಹದ 'ರಾಕ್ಷಸಿ' ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ವಿಸ್ತೃತ ಆಯಾಮ ಕೊಡಲು ಹಿಂದೆ ಹಿರಿಯ ಭಾಗವತರೊಬ್ಬರು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದರು ಎಂಬ ವಿಚಾರ ಯಾ ಈಗ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ 'ಲಂಕಾದಹನ'ದ ಲಂಕಿಣಿಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು 'ಬಿಕ್ರಮುಂಡೆ ವೇಷವಾಗಿಸಿ' ಚುರುಕಿನ ಶಾಸ್ತ್ರ ಪೂರೈಸುವ ಸಂಗತಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೆಲ್ಲ ವರ್ತುಲದೊಳಗಿನ ಅವಕಾಶ ಯಾ ಜಡತೆಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೂ ಸಮಗ್ರ ರಂಗದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ವಿಷಯ. ಆದರೆ ಇಂಥ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಪರಂಪರೆಯ ವರ್ತುಲದೊಳಗೆ ಇನ್ನೊಂದು (ಇನ್ನಷ್ಟು ಬಿಗಿಯಾದ) ವರ್ತುಲವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದು. ಈ ಒಳ ವರ್ತುಲವನ್ನು 'ಪ್ರಯೋಗ-ಪರಂಪರೆಯ ವರ್ತುಲ' ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು.

ಮಾಧ್ಯಮದ ಪ್ರಯೋಗವಲ್ಲ : ಒಳ ವರ್ತುಲದ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಧ್ಯಮದ ಪ್ರಯೋಗವಾಗದಿರುವುದೇ ಮುಖ್ಯ ದುರಂತ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಇಲ್ಲಿಯ ಬದಲಾವಣೆ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿಯೇ ಮೂಡಿಬರುವುದು. ಈ ವರ್ತುಲ ಸುಳಿಯುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಹೀಗೆ ಸೂಚಿಸಬಹುದು. ಆಶುಸಿದ್ಧತೆ→ ಕಲಾವಿದನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಛಾಪು→ ರಂಗಸ್ಥಳ ನಡೆ→ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಬದಲಾವಣೆ→ ರಂಜನೀಯ ಬದಲಾವಣೆ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಸಮುದಾಯ ಶಹಬಾಸ್‌ಗಿರಿ→ ಅನುಕರಣೆ. ಈ ಅನುಕರಣೆ - ನಡೆದ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು (ಒಳ ವರ್ತುಲವನ್ನು) ಪರಂಪರೆಯ ವರ್ತುಲದೊಂದಿಗೆ ಅಂಟಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಕಾಲ ಇದನ್ನು ನಡೆಯಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ಪರಂಪರೆಯ ನಡೆಗೆ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಹವ್ಯಾಸಿ ಕಲಾವಿದರು ಈ ಸಂದಿಗ್ಧವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದುದು ಕಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಮಾಧ್ಯಮದ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ ಸಮಗ್ರ ರಂಗದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸ ಅಭ್ಯಾಸವಾಗಬೇಕು.

ಕುಗ್ಗುವ ವರ್ತುಲ: ವೈಯಕ್ತಿಕ ದೇಣಿಗೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ಪರಂಪರೆ ಪ್ರಯೋಗದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆಯ ವರ್ತುಲ ಕುಗ್ಗತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಇಂದಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಲವು ವಿಚಾರಗಳು ಕುಗ್ಗುವಿಕೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಅಪೂರ್ವವಾಗುವುದು, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ರಂಗದಿಂದ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗುವುದು ಒಂದು

ಮುಖ್ಯ ಪರಿಣಾಮ. ಇವುಗಳನ್ನು ಹಳೆಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ದ್ರೌಪದೀಸ್ವಯಂವರ, ವಾಮನ ಚರಿತ್ರೆ, ವೀರಮಣಿ ಕಾಳಗ, ಪ್ರಹ್ಲಾದ ಚರಿತ್ರೆ, ಪುತ್ರ ಕಾಮೇಷ್ಟಿ, ರತಿ ಕಲ್ಯಾಣ ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ಕುಗ್ಗುವಿಕೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. [ನೆನಪಿನ ಜಾಡಿನಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಕಥಾನಕಗಳ ನಡೆಯನ್ನು ಕಲೆಹಾಕಿ ಟಿಪ್ಪಣಿ ಮಾಡುವುದು ಅವುಗಳ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಸಹಕಾರಿ] ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ರಂಗನಡೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇಂಥ ಕೆಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬಾರದಾಗಲೂ ವರ್ತುಲ ಕುಗ್ಗಲು ಕಾರಣಗಳು ಅನೇಕ. ಪರಂಪರಾನುಗತ ಕ್ರಮದ ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗದ ಒಂದು ಭಾಗವನ್ನು ಮಾತ್ರ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಾಗ ಶಿಲ್ಪ ಸಂಕೋಚನಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕಲೆಹಾಕಿ ಎರಡು ಯಾ ಮೂರು ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ನಿಗದಿಪಡಿಸುವಾಗ ಈ ಅಪಾಯ ಜಾಸ್ತಿ. ರುಕ್ಮಾಂಗದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ರುಕ್ಮಾಂಗದ-ಮೋಹಿನಿಯರ ಮೊದಲ ಸಮಾಗಮದ ಭಾಗ ಬಿಟ್ಟು ಮುಂದಿನ ಕಥಾನಕವನ್ನಷ್ಟೆ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಸಮಗ್ರತೆ ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಿ ಪರಂಪರೆ ಕುಗ್ಗುವುದರ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. ನಳ ಚರಿತ್ರೆಯ ಮೊದಲ ಭಾಗ ಬಿಟ್ಟು ದಮಯಂತಿ ಪುನಃಸ್ವಯಂವರವನ್ನೆ ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡರೆ ಇಂಥದೇ ಸಹೃದಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾವಿದರ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಒಂದು ಪರಂಪರಾನುಗತ ರಂಗನಡೆಯ ಹತ್ತು ಹಲವಂಶಗಳು ಕಳಚಿ ಹೋಗಿ ಕುಗ್ಗುವಿಕೆ ತೀವ್ರವಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಮೇಲುಗೈ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪೂರಕ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಕೊರತೆ ಈ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಕಾರಣ. 'ಕರ್ಣಾರ್ಜುನ'ವನ್ನು ಒಂದು ಹದದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಕರ್ಣ ಎಷ್ಟು ಅಗತ್ಯವೊ ಅಷ್ಟೇ ಶಲ್ಯ, ಅರ್ಜುನ, ಕೃಷ್ಣ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಅಗತ್ಯ. ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿಸಲು ಪೂರಕಪಾತ್ರಗಳ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ದೇಣಿಗೆ ಅಗತ್ಯ. ಸಿಗದೆ ಹೋದಾಗ ನಡೆ ಕುಂಟುತ್ತದೆ. ತಾರಾಮೌಲ್ಯದ ವಿಶೇಷ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನಿಂದ ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗ ರಂಗವನ್ನು ತುಂಬುತ್ತದೆ, ಪರಂಪರೆಯ ಸಮತೋಲ ಕಳೆದುಕೊಂಡು. ಕೆಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಆಯಾಯ ಕಾಲದ ಕೆಲವು ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಕಲಾವಿದರೇ ಮೀಸಲಾದಾಗ ಪರಂಪರೆಯ ವ್ಯಾಪಕತೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ, ಆ ಕಲಾವಿದರಿಲ್ಲದೆ ಆ ಪ್ರಸಂಗ ಅಸಾಧ್ಯ ಎನ್ನುವ ಸ್ಥಿತಿ ಬರುವುದೂ ಉಂಟು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪೂರ್ವ ನಿರ್ಧಾರವೂ ಪರಂಪರೆಯ ಫಲಿತಾಂಶವಾಗಿರುವುದು ಈ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಕಾರಣ. ಪರಂಪರೆಯ ನಡೆ ಮತ್ತು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಥಳಕು ಎಷ್ಟು ಬಲವಾಗಿ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ ಎಂದರೆ, ಹವ್ಯಾಸಿಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅಂಥ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಪ್ರಯತ್ನ ಒಂದೋ ಅಣಕವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ, ಇಲ್ಲ ಸಹೃದಯ ಸ್ವೀಕಾರಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಯದಾಗಿ ವರ್ತುಲ ಕುಗ್ಗುವಿಕೆಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ನಿದರ್ಶನ ಬಯಲಾಟದ ಅದೆಷ್ಟೋ ರಂಗ ಪರಿಕರಗಳು ಕ್ರಮೇಣ ಕಳಚಿಹೋಗಿ 'ಪಾತ್ರ ವೈಭವ' ಮಾತ್ರ ಸ್ವೀಕಾರಕ್ಕೆ ಸಿಗುವುದು. ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಯುದ್ಧ ನೃತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದು ಅನಿವಾರ್ಯವಲ್ಲವೆಂಬಂತೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದು ಇದಕ್ಕೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ಸಿನಿಮಾ, ದೂರದರ್ಶನ ಇತ್ಯಾದಿ ಅನ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ರಂಜಕ ಪ್ರಭಾವಲಯದಲ್ಲಿರುವ, ಸಿಲುಕಿರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಈ ಕುಗ್ಗುವಿಕೆಯ ಅನುಭವ ಹೊಂದದೇ ಇರುವ ಸಂದರ್ಭಗಳೇ ಜಾಸ್ತಿ ಎನ್ನುವುದು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ ಹೇಳಬಹುದಾದ ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರ, ಪ್ರಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲಾದರೂ

ಹಳೆಯ ನಡೆಯನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ಪರಿಶೋಧಿಸಿ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದುದು ಇಂದಿನ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಪ್ತಾಹ, ಸ್ಪರ್ಧೆಯ ಸಂಘಟಕರು (ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಉಡುಪಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾರಂಗದವರು ತಾವು ನಡೆಸುವ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವರಂಗ, ಒಡ್ಡೋಲಗವನ್ನು ಅನಿವಾರ್ಯಗೊಳಿಸಿದಂತೆ) ಕೆಲವು ಅಪೂರ್ವ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟ ನಡೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಹವ್ಯಾಸಿಗಳ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೆರಳಿಸಬೇಕು.

ವರ್ತುಲದ ಹೊರಗೆ: ಪರಂಪರೆಯ ವರ್ತುಲವನ್ನು ಮೀರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಪ್ರಯೋಗದೆಡೆಗೆ ಮುಖ್ಯ ಹೆಜ್ಜೆ. ಪರಂಪರೆ ಕೊಡುವ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೊಸ ರಂಗಭಾಷೆಗೆ ತುಡಿಯುವುದು ಈ ಪ್ರಯತ್ನದ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ. ಪರಂಪರೆಯ ನಡೆ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸಮಷ್ಟಿ ನಡೆಯಾಗಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೂಪುತಳೆದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮಿತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದರೆ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಈ ಮಿತಿ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪ್ರಯೋಗ ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಬೇಕಾದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಯಾ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದ (ಹಿಮ್ಮೇಳ ಮುಮ್ಮೇಳ) ನಡೆಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗಬೇಕು. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವರ್ತುಲದ ಹೊರಗೆ ಚಕ್ರಾಕಾರವಾಗಿ ಹಿಗ್ಗುವಿಕೆ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಬೇಕು. ಅಂದರೆ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ವರ್ತುಲದೊಳಗೆ ಪಾತ್ರ ವೈಭವ ಒಳ ವರ್ತುಲ ನಿರ್ಮಿಸಿ, ಸಂಪ್ರದಾಯ ಕುಗ್ಗಿ, ಮಾಧ್ಯಮ ಅವಗಣನೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಹಿರಿಮೆ ಪ್ರಮುಖವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಮಾಧ್ಯಮ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದುಕೊಂಡೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ದಾರಿಗಳು ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಮಾಧ್ಯಮ "ಒಂದನೆಯ ವೇಷ"ವಾಗಿ ಮತ್ತೆ "ಎರಡನೆಯ ವೇಷ" ಇತ್ಯಾದಿ ಬೆಳೆಯುವುದು ಪ್ರಯೋಗದ ಲಕ್ಷಣ. ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಹಿಗ್ಗುವುದು ಪ್ರಯೋಗದ ಹಿಗ್ಗುವಿಕೆಗೆ ದಾರಿಯಾಗಿ, ಪ್ರಯೋಗ ಹಿಗ್ಗುವುದು ಮಾಧ್ಯಮ ಹಿಗ್ಗುವುದಕ್ಕೆ ದಾರಿಯಾಗಿ. ಹಿಗ್ಗಿದ ಮಾಧ್ಯಮ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿಸುವ ರಚನೆಗಳು ಕಲೆಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಮೀರುವುದು ಪ್ರಯೋಗ. ಪ್ರಯೋಗ ಸಾರ್ಥಕಗೊಳ್ಳುವುದು ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿಸುವಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವಲ್ಲಿ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆ ಪ್ರಯೋಗ ದೃಷ್ಟಿಯ ಫಲಿತಾಂಶ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲರ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಹೆಚ್ಚು. ನಡೆ ಮುರಿಯದೆ ಸಾಧನೆ ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಲು ಕಾಳಜಿ, ಜಾಗೃತ ನಿಷ್ಠೆ ಎಲ್ಲವೂ ಬೇಕಾಗುತ್ತವೆ. ಕಾರಣ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಪರಂಪರೆಯೆ ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ, ಭಾಷೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುವಂತೆ. ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪರಿಕರಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರಂಗ ಕಾರ್ಯ, ಉದ್ದೇಶ, ಅರ್ಥ ಇದ್ದರೆ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಅದೇ ಪರಿಕರ ತನ್ನ ಮೂಲ ರಚನೆ ಅರ್ಥದೊಂದಿಗೆ ಏನು ಹೊಸತನ್ನು, ಮೌಲಿಕವಾದುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ: ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಸರಳವಾದ 'ರಥ'ವನ್ನಿರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಪರಂಪರೆಯ ಪರಿಕರ. ಇದರ ಎತ್ತರ ವೇಷದ ಅಂಗ ಆಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ವೇಷಧಾರಿ ಅದರ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತಾಗ ರಂಗ ಸಮತೋಲನವನ್ನು ಕಾಪಾಡುವಂತೆ ರೂಪಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರ ಸ್ಥಾನ ಸಿಂಹಾಸನವೇ ಮೊದಲಾದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರಂಗಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಅಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಗೆ ಮಿತಿ ಇಲ್ಲ. ಪ್ರಯೋಗದೃಷ್ಟಿ ಬೆಳೆಯಬೇಕಾದುದು

ಮಾಧ್ಯಮದ ಇಂಥ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ: ಪಂಚವಟಿಯಲ್ಲಿ, ಮಾರೀಚ ಮಾಯಾಮೃಗವಾಗಿ ರಂಗಕ್ಕೆ ಧುಮ್ಮಿಕ್ಕುವಾಗ 'ನೋಡಿ ಜಾನಕಿ ಭ್ರಮೆಗೂಡಿ' 'ಆಡುವಂಥ ಪೊಮ್ಮೃಗವ' 'ಮೃಗವ ಹಿಡಿದು ತಾ ಮೋಹನ' ಎನ್ನುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ರಥ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮಧ್ಯಭಾಗಕ್ಕೆ ಬಂದು ಎತ್ತರದಲ್ಲಿರುವ ಪಂಚವಟಿಯ ಎಲೆ ಮನೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಅದರ ಮೇಲ್ಮೈ ಸೀತಾರಾಮರಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟರೆ, ಸುತ್ತುವ ಮಾಯಾ ಮೃಗ, ಸೀತೆಯ ಚಾಂಚಲ್ಯ ಎಲ್ಲವೂ ಹೊಸ ರಚನೆಯಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಉದಾ-ಹರಿಸಿದ್ದು ತೀರ ಸರಳ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನೇ ಆದರೂ ಪ್ರಯೋಗದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಅರಿ-ಯಲು ಈ ಉದಾಹರಣೆ ಸಹಕಾರಿ. ಸಿದ್ಧಶೈಲಿಯ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಅದರ ಹತ್ತು ಹಲವು ಪರಿಕರಗಳ ರಂಗ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ತುಲನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಅಳೆದು ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದುದು ಎಷ್ಟು ಅಗತ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಸಂಪ್ರದಾಯ ವರ್ತುಲದ ಹೊರಬಗೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸದಿದ್ದರೆ ಮಾಯಾಮೃಗ ಪಾತ್ರವಾಗಿ, ಕುಣಿತವನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ, ಸಂಕೇತ-ವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸಲು ನಾಟಕ ಶಿಲ್ಪವಾಗಿ ಬರಲಾರದು. ಸಂಪ್ರದಾಯದ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿ ಸೀತೆಯೋ ಮಾಯಾಮೃಗ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಬಹುದಾದ ಎಲ್ಲ ರಂಗ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ತನ್ನ ಚಲನ, ನೃತ್ಯ, ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಯಾ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗೆ ಈ ಪೈಕಿ ಯಾವುದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾವೀಣ್ಯವಿ-ದೆಯೋ ಅದರಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಸಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವಂತಾಗುವುದೇ ಈ ಶೈಥಿಲ್ಯದ ಪರಿಣಾಮ. ಕಸುಬುದಾರಿಗಳಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಅವಕಾಶ ನೀಡುವ ಇಂಥ ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಅನೇಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಕೈಬಿಡುವಾಗ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಸೋರಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಯೋಗ ಕನಸಿನ ಗಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಯಾ ತೊಡಕು ಇರುವುದೇ ಇಲ್ಲಿ. ಪ್ರಯೋಗದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯ ನೀಡುವ ಒಂದು ಪರಿಕರವನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಪರಿಕರ ಕಬಳಿಸುವಲ್ಲಿ ಯಾ ಆಕ್ರಮಿಸುವಲ್ಲಿ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಮಾತು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದನ್ನು ನೃತ್ಯ ಸಂವಹನಗೊಳಿಸಬಲ್ಲುದು ಸತ್ಯ. ಆದರೆ ಬಯಲಾಟದ ನಾಟಕ ಬಂಧದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯದ ಸಂವಹನಕ್ರಿಯೆ. ಮಾತಿನ ಸಂವಹನಕ್ರಿಯೆ ಕೆಲವು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಖಂಡಿತಕ್ಕೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಒಂದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಹತ್ತಿಕ್ಕಿದಾಗ ಪ್ರಯೋಗ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೂ ಪೆಟ್ಟು ಕೊಡುತ್ತದೆ, ಒಟ್ಟು ರಂಗ ಪ್ರಭಾವವನ್ನೂ ಕುಗ್ಗಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ಪಾಲಿಸುತ್ತ ಕುಗ್ಗಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸುಲಭ, ಪ್ರಯೋಗ ಸಾಧ್ಯತೆಗಾಗಿ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ದುಡಿಸಿ-ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹಿಗ್ಗುವುದು ಕಷ್ಟ.

ಪ್ರಯೋಗದ ಸ್ವರೂಪ : ಪ್ರಯೋಗದ ಹಾದಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ. ಅಂದರೆ ವಸ್ತು ಯಾ ಪ್ರಸಂಗ ನೀಡುವ ಮೂಲ ಪದಾರ್ಥ (ಕಥೆ, ಸಂ-ಯೋಜನೆ. ಸಂಘರ್ಷ, ಪೌರಾಣಿಕ ಚಿತ್ರಣ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಮೊತ್ತ) ಪ್ರಯೋಗ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ರೂಪವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುವನ್ನು ನೀಡುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಹಲವು ಮಿತಿಗಳಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿವೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ವರ್ತಮಾನಕ್ಕೆ ಸಂಗತಗೊಳಿಸುವ ಸಮಸ್ಯೆ ಒಂದೆಡೆಯಾದರೆ ಗಮಕ-ವಾಚನಕ್ಕಾಗಿ ಬರೆದುದೋ ರಂಗ -ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕಾಗಿ ಬರೆದುದೋ ಎಂಬುದು ಗೊಂದಲವಾಗುವಷ್ಟು ಸರಳತೆಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ. ಸಂಗೀತ, ಸಾಹಿತ್ಯ. ಭಾವಸ್ಪಂದನಗಳಿಗೆ ಏನೇನೂ ಕೊರತೆ ಇಲ್ಲ-

ದಿದ್ದರೂ ಅಬ್ಬರದ ಒಂದು ಮಜಲಿನಿಂದ ದೃಶ್ಯ ಸಮತೋಲ ಕಾಪಾಡಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ. ಸಿದ್ಧ ನಡೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಸಮಸ್ಯೆಯಲ್ಲ. ಏರು ಬೀಳುಗಳೆಲ್ಲ ಜಾನಪದವಾಗಿ ಸ್ವೀಕೃತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗದಲ್ಲೂ ವಿಭಜನೆಯಾಗಿ ಸಂವಹನ ಸಮತೋಲ ತನ್ನಿಂದ ತಾನಾಗಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. 'ಹೊಡಿಪ್ರುದಿ'ಗೆ ಮಾತ್ರ ಸ್ಪಂದಿಸುವ ವರ್ಗೀಕರಣ. ದೀರ್ಘ ಸಮಾಧಾನಗಳ ಮಂದ್ರಸ್ಥಿತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸ್ವಯಂಘೋಷಿತ ವಿರಾಮ ಯಾ ಮಧ್ಯಂತರ ಹೊರ ನಡೆಯುವಿಕೆಯಿಂದ ಪಾಲಿನ ಪಂಚಾಮೃತವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಪ್ರಸಂಗದ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಅಥವಾ ಒಬ್ಬ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಒಂದು ಅಭಿನಯ ಭಾಗವನ್ನು ಮಾತ್ರ ನೋಡಿ ಪೂರ್ಣತೆಯ ಧನ್ಯತೆ ಸಾಧ್ಯ. ಪ್ರಯೋಗ ಈ ದೌರ್ಬಲ್ಯವನ್ನು ಅಥವಾ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸಹೃದಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಯೋಗ ಇಡಿಯ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ವಸ್ತುವಿಗಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾದುದರಿಂದ ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಇತ್ತೀಚಿನ ಕೃತಿಯಾದ 'ಬ್ರಹ್ಮಕಲಾಪ'ದ ವಸ್ತು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಬಹುದು. ಹಳೆಯ ಕೃತಿಯಾದ 'ನಳಚರಿತ್ರೆ' ಒದಗಬಲ್ಲುದು, ಆದರೆ 'ಅತಿಕಾಯ ಕಾಳಗ'ದಂಥ ರಚನೆ ಮಿತಿಯನ್ನೊದಗಿಸಬಹುದು. ಮಾಧ್ಯಮ ನೀಡುವ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಯಾವೆಲ್ಲ ಆಯಾಮಗಳಿಂದ ಅಧಿಕ್ಯದಿಂದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸಲು, ಹೊಸ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ನೀಡಲು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ ಪ್ರಯೋಗದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ. ಹಳೆಯ ನಡೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ, ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೊಸ ಸಂಯೋಜನೆ ಕಲೆಯ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕು ಎಂಬ ಎಚ್ಚರ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗದ ನಡುವಿನ ಅನ್ಯೋನ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಲು ಅಗತ್ಯ. ಪ್ರದರ್ಶನ ಪ್ರಯೋಗ ಬೇರೆಬೇರೆ. ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಯಾವ ವಸ್ತುವನ್ನೂ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಮಾಧ್ಯಮದ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗಣ ಪ್ರಯೋಗ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವ ಎಲ್ಲ ಪರಿಕರಗಳ ಸಾಮರಸ್ಯವನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಸಿದ್ಧ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಪದ್ಯಗಳು ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆಯದೆ ಹೋಗಬಹುದು ಯಾ ಕಡಿಮೆ ಅವಕಾಶ ಪಡೆಯಬಹುದು. ಅಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗದ ಪದ್ಯಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಬಹುದು. ಚಂದ್ರಾವಳೀ ವಿಲಾಸದಲ್ಲಿ 'ಪರಮ ಪುರುಷ ರಂಗಧಾಮನು,... ತಾಂಬೂಲವ ಬಾಯೊಳಗಡಚಿ ವಿಶ್ರಮಿಸುವ' ಇತ್ಯಾದಿ ಹಲವಾರು ಪದ್ಯಗಳು ಚಂದ್ರಾವಳೀ ವಿಲಾಸದ ಕಥೆಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಹೊಸ ತೆರನಾಗಿ ನೋಡಲು ಸಹಕಾರಿಯಾಗಬಹುದು.

ವಸ್ತು ಪಾತ್ರ : ಪಾತ್ರಕ್ಕಾಗಿ ವಸ್ತು ಹೊಸ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೊಳಪಡುವುದು ಪರಂಪರೆಯನ್ನೂ, ಪ್ರಯೋಗವನ್ನೂ ಒಟ್ಟೊಟ್ಟಿಗೆ ಒಳ ವರ್ತುಲಕ್ಕೆ ದಬ್ಬುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂಥ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳ ದೇಣಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ, ಪರಿಕರಗಳ ಸಹಯೋಗ ಸೊರಗುತ್ತದೆ. ರಂಗಸ್ಥಳದ ಸಮತೋಲ ತಪ್ಪಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಬದಲು ವಸ್ತುವಿನ ಮೌಲಿಕ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗಾಗಿ ಪ್ರಸಂಗದ ಬಹುತೇಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು, ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸುವುದು ಪ್ರಯೋಗದ ಸಾಧನೆಗೆ ಅಗತ್ಯ. ಆಯ್ದ ವಸ್ತು ಮೂರು ದಿಕ್ಕುಗಳಲ್ಲಿ ಜ್ವಲಿಸುತ್ತದೆ – ಪೌರಾಣಿಕತೆ, ಮಾಧ್ಯಮ ಸಾಂಗತ್ಯ ಮತ್ತು ವರ್ತಮಾನ ಬದ್ಧತೆ. ಆಗ ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರವೇಶ, ಕುಣಿತ, ಅಭಿನಯ, ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಇವುಗಳೆಲ್ಲ ಒಂದೇ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ತುಡಿಯುತ್ತ ಕಲಾಸಿದ್ಧಿಯು ಮಾಧ್ಯಮದ ಸಿದ್ಧಿಯಾಗುವುದು ಸಹಜವಾಗುತ್ತದೆ.

"ಹತ್ತಿತು ಉರಿ ಜಠರದಲಿ ಹರನಿತ್ತ ವರದ ಬಲುಮೆಯಲಿ" ಎಂಬ ದುಶ್ಯಾಸನ ವಧೆಯ ಪದ್ಯಭಾಗ 'ಒಡಲು ಸುಡುತ್ತಿದೆ, ತಾಪ ಹೆಚ್ಚಿದೆ, ಕಡಲ ಶಯನನೇ ಕಾಯೋ ಕರುಣದಿ' ಎಂಬ ಕರ್ಣಾವಸಾನದ ಪದ್ಯಭಾಗ ಒಂದು ರಂಗಶಿಲ್ಪವಾಗಿ ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಪ್ರಯೋಗವು ವಸ್ತುವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಭಿನ್ನ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಮಾತ್ರ. "ಕಲಿ–ದುಶ್ಯಾಸನ" "ಕಲಿಕರ್ಣ" ಕವಿ 'ಪಾಂಡೇಶ್ವರ ಮಾತೆ ಪುಟ್ಟಮ್ಮನ ಮಗ ಬಾಲ ವೆಂಕಟ' ಅವರಿಗೆ ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗದ ಘಟನಾವಳಿಗಳ ಗೋಣಸಾಗಿ ಕಂಡುದು ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಮರು–ಹುಟ್ಟು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ನಡೆಮೀರಿ ಹೊರ ವರ್ತುಲ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುವ ಒಂದು ಬಗೆ ಇದು. ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಮೀರಿ ವಸ್ತು ನಿಲ್ಲುವುದು ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುವಿನೆಡೆಗೆ ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ, ತುಲನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳ ರಂಗ ವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ, ಘಟನಾವಳಿಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಸಮ-ತೋಲ ಪೂರಕವಾಗಿ ಮಾಧ್ಯಮದ ವಿವಿಧ ಪರಿಕರಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ, ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಸ್ಥಾನ–ಮಾನಗಳನ್ನು ನೀಡುವುದು-ಅಂದರೆ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಕಸುಬನ್ನು ಹೊಸ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಒಳಪಡಿ–ಸುವುದು ಪ್ರಯೋಗದ ಸ್ಥೂಲ ಚೌಕಟ್ಟು. ಇದು ಜಾಸಪದವಾಗಿ ಸಹೃದಯ ಸ್ವೀಕಾರಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದರೆ ಪರಂಪರೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ನಿಂತ ನೀರಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ರಂಗದ ಪರಿಕರಗಳು ನಷ್ಟವಾ–ಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಭಿರುಚಿ ಜಡ್ಡುಕಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಯೋಗದ ನಿರಂತರತೆ ಮಾಧ್ಯಮದ ಜೀವಂ-ತಿಕೆಗೆ ಪೂರಕ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೇಲೆ ಅನ್ಯಮಾಧ್ಯಮಗಳ ರಂಜಕ ಪ್ರಭಾವ ನಡೆಸುವ ಆಕ್ರಮಣ ನಿಲ್ಲಲೂ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ ಹಿಗ್ಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಕೆಲವು ಅಡಚಣೆಗಳು: ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ನಿಷ್ಫಲವಾಗಿಸುವಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವಿಷಯ–ಗಳು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಅವಕಾಶವಿರುವ ಹವ್ಯಾಸಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಅನುಕರಣೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದು ಮುಖ್ಯ ತೊಡಕು. ಇಂಥ ಪ್ರಯೋ–ಗಗಳ ತ್ರಿಶಂಕು ಸ್ಥಿತಿ ಹೀಗಿರುತ್ತದೆ: ಅತ್ತ ಸಿದ್ಧ ನಡೆಯ ಕ್ರಮಬದ್ಧ ಪರಿಪಾಲನೆಯೂ ಇಲ್ಲದೆ ಇತ್ತ ಪಾತ್ರ ವೈಭವದ ಅತಿರಂಜಿತ ಅನುಕರಣೆ ಮಾತ್ರ ಆಣಕವಾಗುವ ಸ್ಥಿತಿ. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶನದ ಕೊರತೆ, ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ, ಮೂಲಭೂತ ಪರಿಕರಗಳ ಅಭ್ಯಾಸದ ಅಭಾವ, ಜನಪ್ರಿಯತೆ, ವಿವಿಧ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಜ್ಞಾನದ ಕೊರತೆ, ವಿಶಿಲಾಗಿ ಆರ್ಥಿಕ ಒತ್ತಡ–ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಅಡಚಣೆಗಳಾಗುತ್ತವೆ.

ಮಾಧ್ಯಮದ ಸೆಳೆತ: ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಯೋಗ ಈ ಅಡಚಣೆಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅದು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಸರಳವಾದ, ಆದರೆ ಅಷ್ಟೇ ಶೈಲಿಬದ್ಧವಾದ ಸಂವಹನ ಶಕ್ತಿ. ಮಾಧ್ಯಮದ ಈ ಸೆಳೆತ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ನೆಲೆಗಿಂತ ಒಟ್ಟು ರಂಗದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯವೆಸಗಿದರೆ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಸಾವಯವ ರಂಗಶಿಲ್ಪವಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಪುನರ್ ಸಂಯೋಜನೆ-ಯಿಂದ ತೊಡಗಿ ಅನೇಕ ಮೌಲಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಈ ಮಾಧ್ಯಮದ ನಾಟಕ ಬಂಧ–ಕ್ಕೊಳಪಡಿಸುವಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಭಾಷೆಯಾಗಿಸುವಲ್ಲಿ, ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಪೂರಕವಾಗಿಸುವಲ್ಲಿ, ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುವಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿವಿಧ ನೃತ್ಯ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಂಗತಗೊಳಿಸುವಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗದ ಹರಹು ವಿಶಾಲ, ಸಾಧನೆ ಅಪರಿಮಿತ.

ಸಾಧನೆಗಳು : ಪ್ರಯೋಗದೃಷ್ಟಿ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಶಿಸ್ತಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದಿರುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ರಂಗ ಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಡೆಯಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ವಿಭಿನ್ನ ಆಯಾಮ ಸಹೃದಯತನಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಅವಗಣನೆಗೆ ತುತ್ತಾದ, ಕೈಬಿಡಲಾದ ಪ್ರಸಂಗಭಾಗಗಳ ರಂಗಾನುಭವ ನಮ್ಮದಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸಂಗ–ಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸರಳ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಚೆಲುವನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಹೊಸ ದಾರಿ–ಗಳನ್ನೊದಗಿಸುತ್ತವೆ. ಪ್ರಸಂಗದ ದೃಶ್ಯಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಪರಿ–ಣಾಮಕಾರಿ. ಅಲ್ಲದೆ ಪೂರಕಪ್ರಕಾರಗಳಾದ ಮೌಲಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ರಂಗ ಸಾಧ್ಯ-ತೆಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ ತನ್ನದಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು, ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆತು ರಂಗ–ಕ್ರಿಯೆ ಪುಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯೋಗ ಸಹಕಾರಿ. ಪೌರಾಣಿಕ ನೆಲೆಯುಳ್ಳ ಕನ್ನಡದ ಅನೇಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಂಗಕೃತಿಗಳನ್ನಾಗಿಸಿ ಅವುಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಹಾಗೂ ಧೋರಣಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು, ಚೆಲುವನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸಲು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಯೋಗ ದೃಷ್ಟಿ 'ಏಕಮಾತ್ರ' ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಮಾರ್ಗ. ಈಗಾಗಲೇ ನಡೆದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲದೆ ರಂಗಕ್ಕೆ ಬಾರದ ಅಂಥ ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳನ್ನು (ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ ಅವರ ಚಂದ್ರಾವಳೀ ವಿಲಾಸ– ಹಳೆಗನ್ನಡ ರಂಗಕೃತಿ); ರಂಗಾಧ್ಯಯನಕ್ಕೊಳಪಡಿಸಿದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನಪ್ರಯೋಗ–ದೃಷ್ಟಿ ನೀಡಬಹುದಾದ ಸಶಕ್ತ ದೇಣಿಗೆಯು ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. ●

೨೯–೭–೮೮ರಂದು ಮಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಿಷತ್ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ–ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ ನಡೆಸಿದ ವಿಚಾರ ಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಿದ ಉಪನ್ಯಾಸದ ಪ್ರಬಂಧ ರೂಪ. ಲೇಖಕರ "ರಂಗ ಪ್ರಬಂಧಗಳು" ಸಂಕಲನದ ಒಂದು ಲೇಖನ.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಾದ-ವಿವಾದದ ಇತಿಮಿತಿ

ಮುಂದಾರ ಕೇಶವ ಭಟ್ಟ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಸೊಗಸಿಗೆ ವಾದವೂ ಒಂದಂಶದಲ್ಲಿ ಪೂರಕವಾದುದಾಗಿದೆ. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಾದವೆಂದರೆ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತ. ಭಿನ್ನ ಪಾತ್ರಗಳ ಭಿನ್ನ ಸಿದ್ಧಾಂತ-ಗಳನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬರೆಮುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ವಾದವೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನೇ ವಾದ, ತರ್ಕ, ಚರ್ಚೆಯೆಂದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿರೋಧ ಅಥವಾ ಅನುಕೂಲ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತಾಗಿ ಹೇಳುವುದುಂಟು.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಘಟನೆಗಳ ಮತ್ತು ಆ ಘಟನೆ-ಗಳಿಗೆ ತೊಡಕೆನಿಸದ ಆಕರದ ಹೇಳಿಕೆಗಳ ಔಚಿತ್ಯ ಸ್ವಾರಸ್ಯಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳ ಶೀಲ-ಸ್ವಭಾವ, ಸಂಸ್ಕಾರ, ಚಿಂತನಗಳ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಿಂದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ತುಂಬಿ ಬರುವ ಘನತೆ, ರಮಣೀಯತೆಯನ್ನೂ ತೆರೆದು ತೋರಿಸುವಲ್ಲಿ, ಶ್ರೋತೃಗಳ ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಚುರುಕು-ಗೊಳಿಸುವಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಸಾಧನಗಳಾದ ಭಾಷೆ, ಶೈಲಿ, ಸ್ವರಭಾರ, ವಿಷಯ ನಿರೂಪಣಾ ಚಮತ್ಕಾರ, ಅಭ್ಯಾಸ, ಅನುಭವಗಳಂತೆ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವೂ ಸೃಜನಾತ್ಮಕವೂ ಆದ ವಾದವು ಮುಖ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ವಾದಗುಣವಿಲ್ಲದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಪದ್ಯವನ್ನು ಕೇವಲ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿದಂತಾಗಿ ನಿಸ್ಸತ್ವವೆನಿಸೀತು. ವಸ್ತುವನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿ ವಿಮರ್ಶಾ-ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದ ಹೊರತು ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾದ ವಾದವು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲಾರದು. ವೃಥಾಹುಟ್ಟಿದ ವಾದವು ಕುತರ್ಕವೆನಿಸಿ ಕೇಳುಗರಿಗೆ ನಿರುತ್ಸಾಹ ಹುಟ್ಟಿಸಬಲ್ಲದು.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ-ಹೆಚ್ಚಿನವರಿಗೆಲ್ಲ ತಿಳಿದಿರುವಂತೆ ದ್ರೌಪದಿಯು ರಜಸ್ವಲೆಯಾದಾಗ ಯಾರು ಅಡುಗೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು? ವಿದುರನ ಬಿಲ್ಲು ಆ ತನಕ ಎಲ್ಲಿತ್ತು? ಕೌರವನ ತಮ್ಮಂ-ದಿರ ಹೆಸರೇನು? ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಪತ್ನಿಯರ ಹೆಸರೇನು? ಇತ್ಯಾದಿ. ಇಂತಹ ಇನ್ನೆಷ್ಟೋ ಪ್ರಶ್ನೆ-ಗಳನ್ನು ವಾದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಅಥವಾ ವಾದದ ಬಲಕ್ಕಾಗಿ ಜಡಾಯಿಸಬಹುದು. ಇಂತಹ ಸಂಗ್ರಹದಿಂದ ವಾದವೆಂಬುದು ಪರಿಷ್ಕಾರವೆನಿಸಲಾರದು, ಬದಲಾಗಿ ಕುತರ್ಕವೆನಿಸೀತು, ಕೇಳುಗರಿಗೆ ಅಪ್ರಿಯವೆನಿಸಬಹುದು.

ವಾದ ಮಾಡುತ್ತಾ ಮಾಡುತ್ತಾ ತತ್ವಬೋಧೆಯುಂಟಾಗುತ್ತದೆಯೆಂಬ ಒಂದು ಸುಭಾಷಿತವಿದೆ. ಅರ್ಥಧಾರಿಯು ಎತ್ತಿದ ವಾದದಿಂದ ಕೇಳುಗರಿಗೆ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಒಂದು ರುಚಿಯೊದಗಬೇಕು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಎತ್ತಿಕೊಂಡ ವಸ್ತು, ಕವಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಸದಾ ನೆನಪುಳಿ-ಯುವಂತೆ ಆಗಬೇಕು. ಈ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಚಿಂತಿಸಿ ವಾದವನ್ನೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಆರಂಭದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರಲ್ಲೂ ಇರುವಂತಹ ಒಂದು ಅನುಭವವೆಂದರೆ ಇದಿರು ಅರ್ಥಧಾರಿಯನ್ನು ನಿರುತ್ತರನನ್ನಾಗಿಸುವುದೇ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಲಕ್ಷಣ, ಗುಣ, ದೊಡ್ಡತನ ಮತ್ತು ಜಾಣ್ಮೆಯೆಂಬ ತಪ್ಪಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯು ಹೋಗಬೇಕು.

ಅರ್ಥಧಾರಿಯು ತಾನು ವಹಿಸಿಕೊಂಡ ಪಾತ್ರದ ನಿಲುವು ಅಥವಾ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಮಂಡಿಸಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇದಿರು ಪಾತ್ರದ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಖಂಡಿಸುವುದೇ ವಾದ-ವಾಗಲಾರದು. ಅದು ಒಂದು ಅಂಶ ಮಾತ್ರ. ಪಾತ್ರಗಳೊಳಗಿನ ಸಂಬಂಧ, ಸಂದರ್ಭ, ಮನೋಭಾವ, ಪರಿಣಾಮ, ಸ್ವಾರಸ್ಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸದೆ ಹೂಡುವ ವಾದವು ಅನುಚಿತವೂ ನೀರಸವೂ ಆಗಬಲ್ಲುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನವಲ್ಲಿ ಭೀಮ-ದ್ರೌಪದಿ ಮತ್ತು ಕೃಷ್ಣ-ಕೌರವ ಈ ಭಾಗವನ್ನು ನೋಡಿ. ಭೀಮ ದ್ರೌಪದೀ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕೌರವಾದಿ-ಗಳ ವಧೆಯು ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಪ್ರಿಯವಾದದ್ದು. ಆದರೆ ಭೀಮನಿಗೆ ಹಗೆ ತೀರಿಸಲು ಬೇಕಾದ ಧೈರ್ಯ ಶಕ್ತಿಗಳಿದ್ದರೂ ಅಣ್ಣನ ಅಭಿಮತವನ್ನು ಮೀರಿ ಹೋಗಲಾಗದ ಸ್ವಯಂ-ಕೃತಾಪರಾಧದ ಹಂಗು, ದ್ರೌಪದಿಗೆ ಭೀಮನು ಸಮರ್ಥನಾದ ಪರಾಕ್ರಮಿಯಾಗಿಯೂ ಪ್ರತೀಕಾರ ಮಾಡಿಯೇ ತೀರಬೇಕಾದ ಕೌರವಾದಿಗಳ ವಧೆಗೆ ಮನಸ್ಸಿಲ್ಲದೆ ಇದ್ದಾನಲ್ಲಾ ಎಂಬ ಕೊರಗು. ಇಲ್ಲಿ ವಾದ ಅಥವಾ ಚರ್ಚೆಯೆಲ್ಲಿ? ಇಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ಕಾಣಿಸಿದ ಭೀಮ ದ್ರೌಪದಿಯರ ಅಂತರಂಗದ ನೋವು, ಕುದಿತವನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕಾದ ಹೊಣೆಯುಳ್ಳ ಅರ್ಥಧಾರಿಯು ಭೀಮನಾಗಿ ದ್ರೌಪದಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಪ್ರಕೃತದ ತಾನು ಒಲ್ಲದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ದ್ರೌಪದಿಯು ಗಂಡನಿಗೆ ವಿಧೇಯಳಾಗಿ ಇರತಕ್ಕದ್ದು ಎಂದು ವಾದಿಸಿದರೆ ಹೇಗೆ? ಅದು ಪತಿವ್ರತಾಧರ್ಮವೆಂದು ಸಾಧಿಸಿ ಆಕೆಯನ್ನು ಸುಮ್ಮನಾಗಿಸಬಹುದಾದರೂ ಆಕೆಯನ್ನು ಧರ್ಮಪತ್ನಿಯಂತೆ ನಡೆಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಗಂಡನಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವೇ? ಅದೂ ಅಲ್ಲವಾದರೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು ಪಾತ್ರದ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ತೋರಿಸಬಲ್ಲ ಕಲಾವಂತಿಕೆಯ ಕ್ಷಕಿರಣವನ್ನು ಬೀರಬಲ್ಲ ಕಲಾವಿದನೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಗೆಯೆಂತು? ಇದು ಒಬ್ಬರಿಗೊಬ್ಬರು ಬದುಕಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂಬ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಿಂದ ಕರ್ತವ್ಯ ಮತ್ತು ಧರ್ಮ ಸಂಕಟಗಳನ್ನು ತೋಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂವಾದವೇ ಹೊರತು ಇಲ್ಲಿ ಕೌರವನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲಾರೆನೆಂಬ ಭೀಮನ ಹೇಳಿಕೆಯು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತವಲ್ಲ. ಮುಂದೆ ಕೃಷ್ಣ ಕೌರವರಿಗೆ ನಡೆಯುವುದು ನ್ಯಾಯಾನ್ಯಾಯಗಳ, ಧರ್ಮಾಧರ್ಮಗಳ ಬಿರುಸಾದ ಚರ್ಚೆ.

ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನರ ಕಾಳಗವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನರೊಳಗೆ ತೋರಿಬರುವ ಕೆಲವೆಡೆಯ ಮತಭೇದವು ವಾದವೆನಿಸದು. ಹಾಗೆಯೇ ರಾಮ-ಸೀತೆ, ಸುಧನ್ವ-ಪ್ರಭಾವತಿ, ರಾಮ-ಭರತ, ರಾವಣ-ಮಂಡೋದರಿ, ರಾವಣ-ವಿಭೀಷಣ ಇತ್ಯಾದಿ ಭಾಗಗಳು ಸಂವಾದವಾಗಬೇಕೇ ಹೊರತು ವಿವಾದವಾಗಬಾರದು. ಏಕೆಂದರೆ ಪಾತ್ರಗಳೊಳಗೆ ಮೈತ್ರಿ ಭಾವವಿರುವ ಕಾರಣ ಇಂತಹ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಕೇವಲ ನಾಟಕೀಯ ತಂತ್ರಕ್ಕೊಳ-ಪಟ್ಟು ನಡೆಯಬೇಕು.

ಕೃಷ್ಣ ಧರ್ಮರಾಯ ಇವರೊಳಗಿನ ಮಾತಿನ ವ್ಯವಹಾರವೇ ವಿಚಿತ್ರ. ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಸಂಧಿಗೆ ಕಳುಹಿಸಿಕೊಡುವಲ್ಲಿ 'ದಾಯಭಾಗದೊಳೈದು ಗ್ರಾಮಮಂ ತನಗೆ ಕುರುರಾಯ ಸುವಿವೇಕದಿಂ ಕೊಡುವಂದದಲಿ ಕೃಷ್ಣ। ರಾಯ ಸಂಧಾನಮಂ ಮಾಡಿ ಬರಬೇಕು' ಎಂದು ವಿಜ್ಞಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೌರವ ವಿನಾಶವನ್ನೇ ಬಯಸುವ ಕೃಷ್ಣನು 'ನೀತಿಯೇ ಕರುಣಾಳು ನಿನಗೆ ವಿಖ್ಯಾತವೆನಿಸಿದ ಭೂಪನಲಿ ಸುಪ್ರೀತಿಯೇ ಸಂಧಾನಕನು-ವಾಗುವೆಂಸು ನೀನ್' ಎಂದು ರಾಜನೀತಿಯ ಮೂಲಕ ಧರ್ಮರಾಜನ ಧೋರಣೆಯನ್ನು

ಆಕ್ಷೇಪಿಸುತ್ತಾ ಯುದ್ಧವೇ ಕರ್ತವ್ಯವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ಧರ್ಮರಾಯನು 'ಅನಿಬರ ಪಾತಕವು ಮಗುಳವರ ಹೊದ್ದುವುದಾತನಲಿ ಸಂಧಿಯ ಪ್ರಯತ್ನವಮಾಡಬಹುದು' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮಾತಿಗೆ ಕೃಷ್ಣನು ಸುಮ್ಮನಾಗಿ ಭೀಮನಲ್ಲಿ ಮಾತಿಗೆ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ.

ಭೀಷ್ಮಾರ್ಜುನ ಕಾಳಗದಲ್ಲಿ ಸೇನೆ ಸಿದ್ಧವಾಗಿ ಹೊರಡುವುದೊಂದೇ ಉಳಿದುದು. ಧರ್ಮ-ರಾಯನು ಇಲ್ಲಿ ನಿರುತ್ಸಾಹಿ. ಆಗ ಬಂದ ಕೃಷ್ಣನು ಧರ್ಮರಾಯನನ್ನು ಉತ್ಸಾಹಿಸುತ್ತಾ 'ಕುಂಭಿನಿಪರ ಬಿರುದು ಸಮರಾರಂಭದಿ ಖತಿವೆರೆದು, ಮುಂಬರಿದುತ್ಸಾಹದೊಳುರೆ ಪೋಪುರುಸಂಭ್ರಮಕಾಲದಿ ಮರುಗುವುದೇತಕೆ'? ಎಂದುದಕ್ಕೆ ಧರ್ಮರಾಯನು 'ಭೂಲಲನೆಯು ಬೇಡ ಬಂಧು ಬಾಂಧವ ಗುರುಹಿರಿಯರೊಳಿಂದು ಕಾದುವುದೆಂತು? ಲೇಸೆಸಗಾರಣ್ಯವಾಸ'ವೆನ್ನಲು ಕೃಷ್ಣನು 'ಹಿಂತೆ ಕೌರವ ಮೂರ್ಖ ಪರಿಪರಿಯಲಿ ಮರುಗಿಸಿದ ನರವೃಕೋದರರಿಂದ ಸಂಗರದಲ್ಲಿ ಸಂಹರಿಪೆ'ನೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಕೃಷ್ಣನು ತನ್ನ ವಾದ-ವನ್ನು ಮಂಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಸೋತದ್ದೇ ಹೌದು. ಆದುದರಿಂದ ಎರಡೂ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮಾತನ್ನು ಬೇರೆ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗಿಸಿದುದು. ಕೃಷ್ಣನು ರಾಜರ ಅಥವಾ ಕ್ಷತ್ರಿಯರ ಧರ್ಮ ಕರ್ತವ್ಯದ ನೆಲೆಯಿಂದ ಮಂಡಿಸಿದ ವಾದವಾದರೂ ಧರ್ಮರಾಜನದು ವರ್ಣದ, ಧರ್ಮದ ಆಚಾರವನ್ನು ಮೀರಿದ ಉತ್ತಮವಾದ ಶುದ್ಧವಾದ ಬದುಕಿನ ಮೌಲ್ಯವುಳ್ಳ ತತ್ವ. ಅವನದು 'ಈಶಾವಾಸ್ಯಮಿದಂಸರ್ವಂ' ಎಂಬ ಉಪನಿಷದ್ವಾಣಿಯನ್ನು ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡ ಜೀವನ. ಇದೆಲ್ಲ ಭಗವಂತನದು, ಬಲದಿಂದ, ಯುದ್ಧದಿಂದ ತಾನು ಸಂಪಾದಿಸುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ, ಈ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ಎಲ್ಲರೊಡನೆ ಹಂಚಿಕೊಂಡು ಬದುಕಬೇಕು. ತನ್ನಲ್ಲಿದ್ದುದನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಉಣ್ಣಬೇಕು, 'ಕುರುರಾಯ ಸುಖಿಯೆಂದು ಕೇಳ್ದರೆ ಸಾಕು' ಎನ್ನುವ ತತ್ವ. ಈ ತತ್ವವು ಆಚಾರದಲ್ಲಿ ಶಿಥಿಲವಾಗತೊಡಗಿದ ಮೇಲೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ರಾಜಧರ್ಮ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಸ್ಮೃತಿ-ಗಳ ಕಾಲಕ್ಕೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾಗಿ ಬಂದವುಗಳು. ಯಾವುದಾದರೂ ಉದಾತ್ತ ಜೀವನವನ್ನು ತಬ್ಬಿಕೊಂಡ ಒಬ್ಬ ಸಜ್ಜನನನ್ನು, ಹೃದಯವಂತನನ್ನು ಕೃಷ್ಣನು ಹೇಗೆ ತಾನೇ ಆಕ್ಷೇಪಿಸ-ಬಲ್ಲ? ಇಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ಮಾತಿಲ್ಲದವನಾಗಿ ತತ್ಕಾಲೀನ ಕ್ಷತ್ರಿಯ ಧರ್ಮ-ವನ್ನು ಬಿಡಲಾಗದೆ ವಾದ ವೈಖರಿಯನ್ನೇ ಬದಲಾಯಿಸಿದನೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಡವೇ? ಮಾತಿನ ಚಾತುರ್ಯವಿದೆಯಾದರೂ ಸನಾತನ ಧರ್ಮಜ್ಞನಾದ ಕೃಷ್ಣನು ಧರ್ಮರಾಜನ ಮನೋ-ಧರ್ಮವನ್ನು ತಲೆಕೆಳಗಾಗಿಸುವಂತೆ ವಾದಿಸಿದರೆ ಸರಿಯಾಗಲಾರದು. ಇಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನ ಸೋಲು ಸೋಲಲ್ಲ. ವರ್ಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಮೀರಿದ ವಿಶ್ವಮಾನವ ಧರ್ಮಕ್ಕಾದ ಗೆಲುವು. ಪ್ರಾಯಃ ಅದು ವರ್ಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಸಮಾಜದ ಬದುಕಿಗೆ ಆಗ ಅವ್ಯವಹಾರ್ಯವೆಂದು ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಅನಿಸಿರಲೂ ಸಾಕು. ಇಲ್ಲಿ ಚಾತುರ್ಯವಿದೆಯೆಂದು ಧರ್ಮರಾಯನ ವಾದವನ್ನು ಖಂಡಿಸಿ ಅವನನ್ನು ಹೆಡ್ಡನೆನ್ನಿಸುವುದನ್ನು ಬುದ್ಧಿವಂತರು ಮೆಚ್ಚುವುದೆಂತು? ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಹೇಗೆ ಬೇಕಾದರೂ ಮಾತಾಡೋಣ, ಧರ್ಮರಾಜನು ಕಂಡ ಜೀವನ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತಿ-ಹಿಡಿಯಬೇಕು. ಅದಕ್ಕೆ ಕೃಷ್ಣನ ತಂತ್ರವೇ ದಾರಿ.

ವೈಚಾರಿಕತೆ: ಇದು ವಾದಕ್ಕೆ ಎಡೆಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಸುಧನ್ವನ ತೈಲಕಟಾಹವೇ ಇದಕ್ಕೆ. ಉದಾಹರಣೆ. "ತಪ್ತತೈಲದೊಳೆತ್ತಿ ಬೀಸಾಡಿಸುವೆ ರಣಕೆ ಹಿನ್ನಿತ್ತ ಜನರ" ಇದು ಹಂಸಧ್ವಜನು ಹೊರಡಿಸಿದ ಯುದ್ಧಕಾಲದ ವಿಶೇಷ ಶಾಸನ. ಸುಧನ್ವನನ್ನು ಹಿಡಿದು ತರಿಸಿ "ಎಲವೋ ಬಾಹಿರ ರಣೋತ್ಸವವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹಿಂದುಳಿದೆ ನೀನೇಕೆ" ಎಂದು

ಕೇಳುವನು. ಸುಧನ್ವನು ಸತ್ಯವಾದ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರಸಮ್ಮತವಾದ ಕಾರಣವನ್ನು ಹೇಳಿದರೂ ಶಂಖಲಿಖಿತರಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶಂಖಲಿಖಿತರು ಇವನ ಪುರೋಹಿತರೂ ಆ ಕಾಲದ ಆಚಾರ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಸ್ಮೃತಿಕಾರರೂ ಹೌದು. ಸರಿಯಾದ ಕಾರಣವಿದ್ದರೂ ಹಿಂದುಳಿಯುವುದು ಶಿಕ್ಷಾರ್ಹ ಅಪರಾಧ. ಇಲ್ಲಿ ಸುಧನ್ವನ ಕುರಿತು ವಿಚಾರಿಸಿದ್ದೇ ಸರಿಯಲ್ಲ. ಈ ವಿಚಾರಣೆಯು ಮೋಹಮೂಲವಾದುದು. 'ಸುತನೆಂಬ ಮೋಹದಿ ಶಿಕ್ಷಿಸದಿರೆ ನಿನ್ನ ಕ್ಷಿತಿಯೊಳಗಿರೆವು ನಾವು' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಮುಂದೆ 'ಅನ್ಯರ ಮಗನಾದರೀಕ್ಷಣ ಸುಡಿಸುವ, ತನ್ನಯ ಮಗನೆಂದು ಮಿಣ್ಣನೆ ನೋಡುವ'ನೆಂದು ತಿರಸ್ಕಾರ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮಂತ್ರಿಯು ಸುಧನ್ವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ತಿಳಿದವನಾಗಿ ಶಾಸನದ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮಾಡುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. 'ರಣಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನಿತ್ತವರು'ಎಂದರೆ ಭಯದಿಂದ ಬಾರದಿರುವವರೆಂದು ಅರ್ಥಹೇಳಿ ಸಮಾಧಾನಪಡಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ರಗಳೆಗಳು ರಾಜನ ಪುತ್ರಮೋಹದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವುಗಳೇ ಹೊರತು ಬೇರೆಯಲ್ಲ. ಶಂಖಲಿಖಿತರು ಬೇರೆ ಏನೇ ಹೇಳಲಿ ಹಂಸಧ್ವಜನು ಮಾಡಿದ ವಿಚಾರಣೆಯ ಕುರಿತು ನಿಷ್ಠುರವಾಗಿ ಅವನ ಶೈಥಿಲ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸುವುದೇ ಆ ಪ್ರಕರಣಕ್ಕೆ ಕಳೆಯೇರುತ್ತದೆ.

ತಾತ್ವಿಕವಾದ: ಭೀಷ್ಮಾರ್ಜುನ ಕಾಳಗದ ಗೀತೋಪದೇಶ, ಕರ್ಮ ಬಂಧ ಪ್ರಕರಣ ಮುಖ್ಯವಾದವು. ಇಂಥಲ್ಲಿ ಆ ವಾದದ ಪ್ರಯೋಜನವೇನೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ವಾದದ ಆದ್ಯಂತದ ಕುರಿತು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಅರಿವಿರದಿದ್ದರೆ ಆಭಾಸವಾಗಬಹುದು. ವಾದದ ಆದಿಯನ್ನು ತಿಳಿದೇ ವಾದವನ್ನು ಅಂತ್ಯಗೊಳಿಸಬೇಕು. ಭೀಷ್ಮಾರ್ಜುನರ ಕರ್ಮಬಂಧ ಪ್ರಕರಣವನ್ನೇ ನೋಡೋಣ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ಕೆಲಾವಿದರು ತರ್ಕಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೂಲಕ ಕೇಳುಗರಿಗೆ ಉತ್ತಮ ಅನುಭವವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ವಾದದ ಬಗೆಗೆ ನನಗೆ ಹೀಗೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಭೀಷ್ಮನಿಗೆ ಜೀವನಂತೆ ದೇವನಿಗೆ ಪ್ರಾರಬ್ಧ ಕರ್ಮವೆಂಬುದು ಇಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿಯದುದಲ್ಲ. ಹಾಗಾದರೆ ಈ ಕರ್ಮಬಂಧ ಪ್ರಕರಣದ ಔಚಿತ್ಯವೇನು? ಎಲ್ಲರೂ ತಿಳಿದಿರುವಂತೆ ಭೀಷ್ಮನು ಪಾಂಡವರಲ್ಲೂ ವಾತ್ಸಲ್ಯವಿದ್ದವನು. ಇಂಥವನು ಕೌರವನ ಸೇನಾಪತಿಯಾಗಿ ಪಾಂಡವರಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದುದರ ಕುರಿತು ಲೋಕ ತನ್ನನ್ನು ದೂರಬಹುದಲ್ಲ, ಇದಕ್ಕೆ ಪರಿಹಾರವೇನು? ಜೀವರು ಕರ್ಮದ ಕೈಗೊಂಬೆಗಳಾಗಿರುವವರೆಂದು ಕೃಷ್ಣನೇ ಹೇಳಿದರೆ ಕೃಷ್ಣನ ಮಾತನ್ನು ಪ್ರಮಾಣವೆಂದು ಅಂಗೀಕರಿಸುವ ಜನರ ಮುಂದೆ ಅಪವಾದರಹಿತನಾಗಿರಬಹುದೆಂದು ಎತ್ತಿದ ಮಾತಿದು. ಇದು ತಿಳಿಯುವುದು ಭೀಷ್ಮನ 'ಚಿನ್ಮಯನೆ ಲಾಲಿಪುದು' ಎಂಬ ಪದ್ಯದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ 'ಕುರುಪತಿಯ ದುಷ್ಕರ್ಮವೇಕೆ ಸಿಂದಿಪುದೀಗ' ಎನ್ನುವ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಅಡಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ತಾನು ಕೂಡಾ ಪ್ರಾರಬ್ಧಕರ್ಮದ ಬಲದಿಂದ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಒದಗಿದ ಸಂಕಟವೇ ಹೊರತು ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲವೆನ್ನುವುದೇ ತಾತ್ಪರ್ಯವು. ಅಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನು ತನಗೆ ಕರ್ಮಬಂಧವಲ್ಲ. ಭಕ್ತರಕ್ಷಣೆಯೇ ಉದ್ದೇಶವೆಂದ ಮೇಲೆ ತನಗೆ ಬರಬಹುದೆಂದು ಊಹಿಸಿದ ಲೋಕಾಪವಾದಕ್ಕೆ ಪರಿಹಾರ ದೊರಕಿತೆಂದು ತನ್ನ ಮೊದಲಿನ ವಾದವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣಬಿಟ್ಟು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಭಕ್ತರನ್ನು ಪೊರೆಯುವ ನಿನಗೆ ಭೇದವೇಕೆ? ಇಷ್ಟು ದಿನ ಪಾರ್ಥನಿಗೆ ಸಾರಥಿಯಾದ ನೀನು ನನ್ನ ಸಾರಥ್ಯ ಮಾಡಬಾರದೇ ಎನ್ನುವನು.

ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉತ್ತರವಾಗಿ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲೊಂದು ಪದ್ಯವಿದ್ದರೂ ಇತ್ತಂಡಕ್ಕೂ ಹಿರಿಯನಾದ ನೀನು ಈ ದಿನ ಪಾಂಡವರ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿದ್ದು ಯುದ್ಧ ಮಾಡಬಾರದೇಕೆ ಎಂದು ಕೇಳುವ ಮಾತುಗಳು ಬಹಳ ಹಳೆಯವು. ನಾನು ಸಾರಥ್ಯ ಮಾಡಬಲ್ಲೆ ಆದರೆ ಅರ್ಜುನನಂತೆ ನನಗೆ ಅಧೀನನಾಗಿ ಯುದ್ಧಮಾಡಲು ನೀನು ತೊಡಗಬೇಕಾದೀತು ಎಂದು ಕೃಷ್ಣನು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೊಸ ತಿರುವನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು ಅಥವಾ ಭೀಷ್ಮನು ನಿನಗೆ ಭಕ್ತರು ಸಮಾನರಾಗಿರುವಾಗ ನೀನು ಅರ್ಜುನನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾರಥಿಯಾಗಿರುವುದು ಭೇದವಲ್ಲವೇ? ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನೀನು ದೂರ ನಿಲ್ಲು. ನಾನೂ ಅರ್ಜುನನೂ ಹೋರಾಡುತ್ತೇವೆ ಎಂದರೂ ಹೊಸ ಮಾತೆನಿಸಲಾರದೇ? ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ವಾದವೆಂಬುದು ಸಂವಾದವೇ ಹೊರತು ವಿವಾದವಲ್ಲ.

ಶಲ್ಯ ಸಾರಥ್ಯ, ಭೀಷ್ಮಸೇನಾಧಿಪತ್ಯ, ಪಾರ್ಥಸಾರಥ್ಯ, ಇಲ್ಲಿಯ ಕೌರವನು ನಿಷ್ಠುರ ತರ್ಕಕ್ಕಿಳಿಯುವುದು ಉಚಿತವಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಕೌರವನು ಕಾರ್ಯಸಾಧಕನು. ಇಲ್ಲಿ ವಿವಾದ ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದು ಯುದ್ಧವನ್ನು ಕೈಬಿಡುವವನೂ ಅಲ್ಲ. ತನ್ನ ದಾರಿಯನ್ನು ತೀರಾ ಆಕ್ಷೇಪಿಸುವವರಿಂದ ಕೆಲಸವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಹೇಗೆ ಮಾತಾಡಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಕೌರವನು ತಿಳಿದಿರಬೇಡವೇ? ಶಲ್ಯ, ಕೃಷ್ಣ, ಭೀಷ್ಮರ ವಾದಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳದೆ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಅವರನ್ನು ತನಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಒದಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಚಾಣಾಕ್ಷತನವನ್ನು ಮೆರೆದು ಅಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು ರಂಜಿಸಬೇಕು. ಅಲ್ಲದೆ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವಲ್ಲಿ ಕೌರವನ ಉದ್ಧಟತನ ತೋರುವುದಾಗಲೀ ತೋರಿ ಮೆರೆಯುವುದಾಗಲೀ ಉಚಿತವಲ್ಲ. ಆರಂಭದಿಂದ ಕೊನೆಯ ತನಕ ಒಂದೇ ವೇಗ, ಚಾತುರ್ಯ, ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನುಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಬರಬೇಕು. ಹೆಚ್ಚಿನ ಕೂಟಗಳಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ ಪ್ರಸಂಗದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿಯ ಕೌರವನು ಕೃಷ್ಣನಲ್ಲಿಯೂ ಭೀಷ್ಮಾರ್ಜುನದಲ್ಲಿ ಭೀಷ್ಮನಲ್ಲಿಯೂ, ಜಗಳ ಕಾದು ಕಾರ್ಯಸಾಧಕನಿಗಿರಬೇಕಾದ ಜಾಣ್ಮೆಯನ್ನು ಒತ್ತೆಯಿಟ್ಟು ವ್ಯವಹರಿಸುವಷ್ಟಕ್ಕೆ ಮೂಢನೂ ಮೂರ್ಖನಾದರೆ ಹೇಗೆ? ಶಲ್ಯನನ್ನು ತನ್ನ ಪಕ್ಷಕ್ಕೆ ಸೆಳೆದ ಕೌರವನ ಜಾಣ್ಮೆಯು ಇಲ್ಲಿಯೂ ತೋರಿಬರಬೇಡವೇ? ಇಲ್ಲಿನ ವಾದದಲ್ಲಿ ಚಾತುರ್ಯ ಮೆರೆಯುವುದೇ ಕಲಾವಂತಿಕೆಯು. ಭೀಷ್ಮನೂ ಅಷ್ಟೆ. ಹೇಗಾದರೂ ಕೌರವನನ್ನು ಸಂಧಿಗೆ ಒಪ್ಪುವಂತೆ ಮಾಡಿ ಯುದ್ಧವನ್ನೂ ಅಪಾರ ಹಾನಿಯನ್ನೂ ತಪ್ಪಿಸುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ತನ್ನ ಹಿರಿತನದ ಹೊಣೆ ಗೌರವಗಳನ್ನು ಕಾದುಕೊಂಡು ಪಾಂಡವರನ್ನು ಆದರಿಸಿ ಲೋಕಾಪವಾದವನ್ನು ಕಳೆದು ಕೊಳುವ ಪ್ರಯತ್ನದ ಕೊನೆಯ ಅವಕಾಶವೆಂದು ಮಾತಾಡುವುದು ಬಿಟ್ಟು ಕೌರವನ ಮುಖ ಪರಚಿ ಮಾತಾಡಿದರೆ ಆ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಣೆಯು ಉಚಿತವೆನಿಸದು.

ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂಬ ತಿಳುವಳಿಕೆಯೂ ಅರ್ಥಧಾರಿಯು ದಾರಿತಪ್ಪುವುದಕ್ಕೆ ಎಡೆಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನದ 'ಹರಿಯೇ ನಿನ್ನೊಳಗರಿಯಲು ಧರ್ಮವ' ಎಂಬ ಪದ್ಯವನ್ನೂ ಭೀಷ್ಮಾರ್ಜುನದ 'ಧಾರಿಣಿಯೆ ತಲೆಕೆಳಗೆ ಮಗುಚಲಿ' ಎಂಬ ಪದ್ಯವನ್ನೂ ಜೋಡು ಚಂಡೆ ಬಡಿದರೂ ಕಡಿಮೆಯೇ ಎನ್ನುವಂತೆ ಅತಿ ರೌದ್ರಕ್ಕೇರಿಸಿ ಹಾಡುವುದೂ ಕಾರಣವಾಗಿ ಕೌರವನು ತಾನು ನಡೆಯಬೇಕಾದ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಮರೆತು ಅರ್ಥಯಿಸುವ ರೂಢಿ ಬಂದಿರಲೂ ಸಾಕು. ಇಂಥಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆಯ ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಭಾಗವತನಿಗಿರಬೇಕಾದುದೂ ಅಗತ್ಯ.

ಶರಸೇತು ಭಂಗ: ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪಾಂಚಾಲರಾಜ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಕಲೆತ ಮಹಾವೀರರ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ ದ್ರೌಪದಿಯನ್ನು ಪಣದಲ್ಲಿ ಗೆದ್ದು ಬಂದು ಅಗ್ರಹಾರವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿದ ಕಳ್ಳರನ್ನು ರಾತ್ರಿಯೇ ಕೊಂದು ತಾನೊಬ್ಬ ಸಮರ್ಥ ವಿಕ್ರಮಿಯೆಂದು ಹೆಮ್ಮೆಯಿಂದ ಬೀಗಿದವನು ಅರ್ಜುನ. ಅವನು ಅಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಬಿದ್ದುಕೊಂಡಂತಿರುವ ಹನುಮಂತನನ್ನು ತಿಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ಆದರೂ 'ಆರು ವನಚರ ನೀನು ಈ ರೀತಿಯಿಂದಬ್ಧಿ ತೀರದಲಿ ನೆಲಸಿಕೊಂಡ ಕಾರಣವ ಪೇಳು' ಎಂದು 'ವೀರ ಪಾರ್ಥನು ಕೇಳೆ' ಹನುಮಂತನು ಅರ್ಜುನನು ಗರ್ವಿತ-ನೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ತಿಳಿಯಲು 'ವೀರ ಪಾರ್ಥನು ಕೇಳೆ' ಎಂದು ಕವಿಯ ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೇ ಅವಕಾಶ. ಅರ್ಜುನನು ಹನುಮಂತನನ್ನು ಹೇಗೆ ಮಾತನಾಡಿಸಿರಬಹುದು? ಕೇವಲ ಕನಿಕರದೀದ ವಿನಯದಿಂದ ಕೇಳಲಾರ. ಹಾಗೆ ಕೇಳಿದರೆ ಅದು ವೀರ ಪಾರ್ಥನ ಕೇಳಿಕೆಯಾಗಲಾರದು. ಕವಿಯ ಈ ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ತಾನೊಬ್ಬ ಮಹಾ ವಿಕ್ರಮಿ-ಯೆಂಬ ಗಂಡುತನದ ಗರ್ವದಿಂದಲೇ ಕೇಳಿ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಚಿಗುರಿಸಬೇಕೆಂದು ನನಗನಿ-ಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹನುಮಂತನು ಅರ್ಜುನನು ಮಾತಾಡಿಸಿದ ರೀತಿಯಿಂದಲೇ ಆವನು ಸೊಕ್ಕಿ-ದವನೆಂದು ತಿಳಿದು ಅವನ ಗರ್ವದ ಕಸುವಿಗೆ ಅನುಮಾನವರ್ಧಕವಾದ ಗೊಬ್ಬರವನ್ನು ಹಾಕುತ್ತಾ ಮಾತು ನಡೆಸಬೇಕು. ಹೀಗೆ ನಡೆಸುತ್ತಾನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ತನ್ನ ದೇಹ ಕ್ಷೀಣಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಹನುಮಂತನು ಕೊಟ್ಟ ಕಾರಣಗಳೇ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಹನುಮಂತನು ಅರ್ಜುನನ ಆಕ್ಷೇಪಗಳಿಗೆ ಸಮಾಧಾನವೆನ್ನುವ ಮಾತುಗಳು ಅರ್ಜುನನ ಸಂದೇಹವು ಬೆಳೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿ ಆರ್ಜುನನ ಗರ್ವವನ್ನು ಮಿತಿಮೀರಿ ಉದ್ರೇಕಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ನಡೆಯು-ವುದೇ ಅಲ್ಲಿನ ಸ್ವಾರಸ್ಯ. ಈ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ಸುಂದರವಾಗಿ ರೂಪಿಸುವಂತೆ ಮಾತನ್ನು ಹೊಸೆದು ಆ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಜೀವ ತುಂಬಬೇಕೆ ಹೊರತು ಆರಂಭದೀದಲೇ ಅರ್ಜುನನ ಹೇಳಿಕೆ-ಗಳನ್ನು ಆಕ್ಷೇಪಿಸುವ ಅಥವಾ ಖಂಡಿಸುವ ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ಹನುಮಂತನು ತೊಡಗಿದರೆ ಕವಿಯ ಉದ್ದೇಶವೆಂದು ನಂಬಬಹುದಾದ ಅರ್ಜುನನ ಗರ್ವಭಂಗವೆನ್ನುವ ತತ್ವದ ಪ್ರಯೋಜನವು ತಪ್ಪಿಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದ ಆ ಭಾಗವು ನಿಸ್ಸತ್ವವಾಗಿ ಒಣ ಮಾತಿನ ಸಂತೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಅರ್ಜುನನು 'ಹಿರಿದು ಬಲವುಳ್ಳವರು ನೀವೆಂಬರಿಕೆಯೆಮಗಾಯ್ತು' ಎಂದು ಹೇಳಿದ ಮೇಲೆಯೇ ಹನುಮಂತನು ತನ್ನ ಕೃತಕ ಮೌಢ್ಯವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಸಹಜಗಾಂಭೀರ್ಯ-ದಿಂದ ವಿಜೃಂಭಿಸುವುದೇ ಸೂಕ್ತ.

ವಾಲಿ-ತಾರೆ: ರಾತ್ರಿಯ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧಕ್ಕಾಗಿ ಕರೆದುದನ್ನು ಕೇಳಿ ಮಲಗಿದ್ದ ವಾಲಿಯು ಎದ್ದಾಗ ತಾರೆಯು ತಡೆದು ಹೇಳುವ 'ನೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪೋಪುದಿಂದು' ಎನ್ನುವ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ತಾರೆಯು ರಾಮ ಸುಗ್ರೀವರ ಕುರಿತು ದೊಡ್ಡ ವಕಾಲತ್ತನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಕೊನೆಯ ಚರಣವನ್ನು ಹೊರತು ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಪದ್ಯಗಳೂ 'ಜಾತಾಂಗದ ಪೇಳಿದ' ಮಾತುಗಳು ಎಂಬ ಗೊಡವೆಯೇ ಇಲ್ಲದೆ ತನ್ನ ಅನುಭವದ ವಿಷಯವೆಂದು ವಾಲಿಗೆ ಉಪ-ದೇಶ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಆ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಉಚಿತವಲ್ಲ. 'ನಾಳೆ ನೋಡಿ-ಕೊಂಬ ಯುದ್ಧ' ವೆಂಬ ಈವೊಂದು ಪದ್ಯ ಮಾತ್ರ ತಾರೆಯ ಸ್ವಂತ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ತಿಳಿಸುವಂತಹುದು. ಇದನ್ನು ಮರೆತು ಎಲ್ಲ ಪದ್ಯಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ತನ್ನ ಜಾಣ್ಮೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರೆ ವಿರಸದ ವಿವಾದವಾಗದಿರದು.

ಅರ್ಜುನನ ಚತುರ್ಮಾಸ: ಯತಿವೇಷದಲ್ಲಿದ್ದ ಅರ್ಜುನನನ್ನು ಬಲರಾಮನು ಕರೆತಂದು

ಕಳ್ಳಿರಿಸಿ ತಂಗಿಯಾದ ಸುಭದ್ರೆಯನ್ನು ಯತಿ ಸೇವೆಗೆ ನಿಯೋಜಿಸುತ್ತಾನೆ. ಊರಿಗೆ ಬಂದ ಯತಿಯ ಕುರಿತು ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಚಾರ ನಡೆಸಿದ ಕೃಷ್ಣನು ಮರೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತಾನೆ. ಬಲರಾಮನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ತನಗೆ ಪ್ರಿಯವಾದುದೇ ಆದರೂ ಬಲರಾಮನು ಯತಿಯ ಕುರಿತು ಭಕ್ತಿ ವಿಶ್ವಾಸವುಳ್ಳವನೆಂಬುದು ತಿಳಿದಿದ್ದರೂ, ಯಾರಾದರೂ ಬಲರಾಮನ ವಿಶ್ವಾಸ ಗೌರವಗಳಿಗೆ ಪಾತ್ರರಾದವರು ರಹಸ್ಯವಾಗಿಯಾದರೂ ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿದುದನ್ನು ಕೇಳಿ ಸುಭದ್ರೆಯನ್ನು ಯತಿ-ಸೇವೆಯಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆಗೊಳಿಸಿದರೆಂಬ ಸಂದೇಹ ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಯತಿಯ ಕುರಿತಾಗಿರುವ ಭಕ್ತಿ ವಿಶ್ವಾಸವನ್ನು ಬಲರಾಮನ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಗಟ್ಟಿಗೊಳಿಸುವುದೇ. ಕೃಷ್ಣನಿಗಿರುವ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿ ರಾಮ-ಕೃಷ್ಣರ ಸಂವಾದದ ಗುರಿ. ಸಭೆಗೆ ಬಂದ ಕೃಷ್ಣನೇ 'ಯಾತಕೆ ಮರುಳಾಹಿರಿ ಯಾತಕೇ ಮರುಳಾಹಿರಿ ಬಂದಾ ತಿರುಕುಳನ ಪರಿಯನರಿಯದೆ ನೀತಿಬಾಹಿರ-ರಾಗಿ ತಂಗಿಯ ಸೋತುವೊಪ್ಪಿಸಿ ಕೊಡುವರೇ ದಿಟ' ಎಂದು ಮಾತಿಗೆ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಯತಿಯ ಕುರಿತು ಬಲರಾಮನಿಗಿರುವ ನಂಬುಗೆಯನ್ನು ಕೆಣಕಿ ನೋಡುವುಕ್ಕಾಗಿಯೇ 'ತಂಗಿಯ-ದಿಟ' ವೆಂಬ ಮಾತು ಹೊರತು ಬಲರಾಮನ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ-ವಾಗಿ ಆಕ್ಷೇಪ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಚಮತ್ಕಾರವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸದೆ ಮಾತನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತಾ ಯತಿಯನ್ನು ಓಡಿಸುವ, ಸುಭದ್ರೆಯನ್ನು ಯತಿಸೇವೆಯಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆಗೊಳಿಸುವ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬಲರಾಮನನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸುವ ಹಟವಾರಿತನದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಹೂಡುವ ಸಾಹಸವು ಅಪ್ರಬುದ್ಧವೆನಿಸುವುದು. ಇದೊಂದು ದೊಡ್ಡ ಚರ್ಚೆಯ ಘಟ್ಟವಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನು ತನ್ನ ಚಾತುರ್ಯದಿಂದ ತನ್ನ ಕಾರ್ಯಸಿದ್ಧಿಗೆ ಉಂಟಾಗಬಹುದಾದ ಆತಂಕವನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಜಾಣ್ಮೆಯನ್ನು ಮೆರೆಯಬೇಕೇ ಹೊರತು ಬಲರಾಮನನ್ನು ಹೆಡ್ಡನೆಂದು ರುಜುಪಡಿಸುವ ದುಸ್ಸಾಹಸವನ್ನು ತೋರಬಾರದು. ಮುಂದೆ 'ಮುಂತಪ್ಪ ಕಜ್ಜಕೆ ನಿರಾತಂಕ ವಾಯ್ತೆಂದು' ಕೃಷ್ಣನು ಸಮಾಧಾನಪಟ್ಟುದರಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಯ ಸ್ವರೂಪವೇನು? ಹೇಗೆ? ಎಂಬುದನ್ನು ಮನಗಾಣಬೇಕು.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಯಾವ ತೆರನಾದ ವಾದವೇ ಇರಲಿ ಅದು ಮೂಲ ಆಕರದ ಪೌರಾಣಿಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸರ್ವಥಾ ಮೀರಬಾರದು. ಮೂಲ ಆಕರದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ (ಕವಿ ಕಲ್ಪಿತವಾದದ್ದಾಗಲೀ ವಾಸ್ತವಿಕವೆಂದು ನಂಬುವಂತದ್ದಾಗಲೀ) ಸಮಾಜದ ಸಂಪ್ರದಾಯ-ವನ್ನು ಈಗಿನ ಸಮಾಜದ ಜೀವನ ಪದ್ಧತಿಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯೊಳಗೆ ಎಳೆದು ತರುವುದಾಗಲೀ ವಿಮರ್ಶಿಸುವುದಾಗಲೀ ನ್ಯಾಯವೆನಿಸಲಾರದು. ಯುಗಾಂತ, ಪರ್ವ, ಸೀತಾಯಣವೇ ಮುಂತಾದ ಬರಹಗಳು ಪೂರ್ವ ಕಾವ್ಯಗಳ ವಿಚಾರಗೋಷ್ಠಿಯೊಂದು ನಡೆಯುವುದಾದರೆ ಆಧಾರಗಳಾಗಬಹುದಾದರೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಾದ ವಿವಾದಕ್ಕೆ ಬಳಸತಕ್ಕದ್ದಲ್ಲ. ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರವಾದ ರಾಜನಿಗೆ ಈಗಿನ ಬೆಲೆಬಾಳುವ ಕೋಟು ಪ್ಯಾಂಟು ತೊಡಿಸಿ ರಂಗಕ್ಕೆ ನೂಕಿ-ದರೆ ಹೇಗೆ? ಹಾಗೆಯೇ ಪುರಾಣದ ಅರ್ಥಾತ್ ಕಲೆಯ ಜೀವ ರೇಖೆಗೆ ಮಸಿಹಚ್ಚುವುದು ಭೂಷಣವಲ್ಲ. ಪುರಾಣದ ಪಾತ್ರಗಳ ಜೀವರೇಖೆಯನ್ನು ಉಜ್ವಲಗೊಳಿಸುವಲ್ಲಿ ವಾದವು ಪ್ರಮುಖ ಸಾಧನವಾಗಿ ಬಳಸಲ್ಪಡಬೇಕು.

ದೇವತೆಗಳು ಒಳ್ಳೆಯ ಅಭಿರುಚಿ ಸಂಸ್ಕಾರವುಳ್ಳವರು. ಅಸುರರು ವಿಪರೀತ ಸಂಸ್ಕಾರ-ವುಳ್ಳವರು. ಆದರೂ ಸಮುದ್ರ ಮಥನದಿಂದ ಬರುವ ಅಮೃತವು ಉಭಯ ವರ್ಗದವರಿಗೂ ಪ್ರಿಯವಾಗಿತ್ತೇ ಹೊರತು ರಕ್ಕಸರು ವಿಷವನ್ನು ಬಯಸಿಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಭಿರುಚಿಗಾಗಿ

ಪ್ರದರ್ಶನ ಸ್ವರೂಪ ವಾದದ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತಗೊಳಿಸುವುದಾಗಲೀ, ಹೀನಗೊಳಿಸುವುದಾಗಲೀ ಕಲೆಯ ವ್ಯಭಿಚಾರವೇ ಹೊರತು ಬೇರೆಯಲ್ಲ. ಶ್ರೀಮಂತರ ಮನೆಯ ಮದುವೆಯ ಸಮಾರಂಭದ ಭರ್ಜರಿ ಭೋಜನವನ್ನುಂಡವರು ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಯಾಕೆ? ಇದು ದುಂದುವೆಚ್ಚ, ಈ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಇದು ಬೇಡವಾದದ್ದೆನ್ನುವವರೇ ಬಹಳ. ಆದರೂ ಬಹು ಜನರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೆಂದು ಒಂದು ಸಾರು, ಹುಳಿ, ಚಟ್ನಿ. ಮಜ್ಜಿಗೆಯನ್ನು ಸಮಾರಂಭಗಳಲ್ಲಿ ಯಾರೂ ಬಡಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ನಾವಾದರೂ ಹಾಗೆಯೇ ನಮ್ಮ ಶಕ್ತಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಮಾಡುವ ಉಪಚಾರವನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಗೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಜನರ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿಯೆಂದು ದಾರಿದ್ರ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವುದೇಕೆ?

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಶಾಪ, ಅನುಗ್ರಹ, ಅಶರೀರವಾಕ್ಯ, ಸಾವಿರ ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಆಯುಷ್ಯ, ಸಾವಿರಾರು ಮಕ್ಕಳು ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿರುವ ವಿಶೇಷ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಅಸಂಭವವೆಂಬ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಕ್ಷೇಪಿಸುವ ವಾದ ಸಲ್ಲದು. ಇಲ್ಲಿ ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿದರೆ ಅದು ಅತಿವಾದ-ವಾದೀತು. ಹಳೆಯ ಹೇಳಿಕೆಗಳ ಕುರಿತು ಒಂದು ಮಾತಿದೆ: ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ಭಾಷ್ಯವನ್ನು ಬರೆಯುವವನು ಕಾವ್ಯದ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಅನುಭವದ ಆಧಾರಗಳಿಂದ ಸಮರ್ಥಿಸಬೇಕು; ಅದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಸುಮ್ಮನಿರಬೇಕು ಎಂಬುದಾಗಿ. ಇಲ್ಲಿಗೂ ಆ ನ್ಯಾಯವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಕವಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯ ಲೋಕವನ್ನು ಶ್ರೋತೃಗಳ ಅಥವಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮುಂದೆ ಗೋಚರಿಸುವಂತೆ ಶ್ರವಿಸುವ ಕೆಲಸವಾಗಬೇಕು. ●

ಕಲೆ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕತೆ

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ದಾಮ್ಲೆ

ನಮ್ಮ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಆರ್ಥಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇತ್ತು. ಬಹುಕಾಲದಿಂದ ಬದಲಾಗದಿದ್ದ ಆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಜನರೆಲ್ಲರೂ ಕೃಷಿಯನ್ನವಲಂಬಿಸಿದವರಾಗಿದ್ದರು. ಕೆಲವೇ ಮಂದಿ ಭೂಮಾಲಕರಾಗಿ, ಕೆಲವರು ಗೇಣಿ ಒಕ್ಕಲುಗಳಾಗಿ, ಇನ್ನು ಹಲವರು ಕೃಷಿ ಕೂಲಿಗಳಾಗಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಊಳಿಗಮಾನ್ಯ ಉತ್ಪಾದನಾ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಬಂದಿಗಳಾಗಿದ್ದರು. ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಶ್ರೀಮಂತರಾಗಿದ್ದವರು ಜಾತಿಯಲ್ಲೂ ಉನ್ನತ ಸ್ತರದಲ್ಲಿದ್ದರು. ಹಾಗಾಗಿ ಭೂಮಾಲಕ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು, ಬಂಟರು, ಜೈನರು ಹಾಗೂ ಸುಳ್ಯದ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಗೌಡರು ಇದ್ದರೆ ಇವರ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ದುಡಿದು ಕೂಲಿಯಿಂದ ಬದುಕುವ ಅನೇಕ ಜಾತಿಗಳ ಜನರು ವಾಸವಾಗಿದ್ದರು. ಹೀಗೆ ಆದಾಯದ ಶ್ರೇಣಿಯು ಜಾತಿಶ್ರೇಣಿಯ ಪ್ರತಿಫಲನವೇ ಆಗಿತ್ತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಆಸ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಂಪತ್ತು ಕೆಲವರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿತ್ತು. ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕಿನ ಬಹುತೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಈ ಕೇಂದ್ರ ನಿರ್ದೇಶಿತವಾಗಿ ಜರಗುತ್ತಿದ್ದುವು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯೂ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾದುದಾಗಿರಲಿಲ್ಲ.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಆರ್ಥಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಜನಪದ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವು ಯಾವುದೇ ಜಾತಿಗಳವರಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಅದು ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಾಬಲ್ಯ ಇರುವ ಜಾತಿಗಳ ಕೃಪಾಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಬದುಕಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ. ಭೂತದ ಕೋಲ ನೇಮ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಕಲಾವಿದರು ಕೆಳಸ್ತರಗಳವರು. ಆದರೆ ಈ ಆರಾಧನಾ ಕಲೆಯ ಪೋಷಕರು ಭೂಮಾಲಕ ವರ್ಗದವರೇ ಆಗಿದ್ದರು. ಹಾಗೆಯೇ ಮನರಂಜನೆಯೂ ಮುಖ್ಯವಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯು ಕೂಡಾ ಮೂಲತಃ ಕೆಳಜಾತಿಯವರ ಕೈಯಲ್ಲೇ ಇದ್ದಿರಬಹುದು. ಹಾಗೂ ಅಂದಿನ 'ಧನಿ'ಗಳ ಅಪೇಕ್ಷಾನುಸಾರ ಅದು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮೊದಲಿಗೆ ಈ ಕಲೆಗೂ ಆರಾಧನೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಇದ್ದಿರಬೇಕು. ಇಂದಿಗೂ ಹರಕೆಯ ಆಟಗಳಾಗುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ದಶಾವತಾರ ಬಯಲಾಟಗಳೂ ಹಿಂದೆ ಆರಾಧನಾ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿತ್ತೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ.

ಆರಾಧನೆಯೇ ಮೂಲವಾಗಿದ್ದು ಏಕಪಾತ್ರಾಭಿನಯವೂ ದೈವದರ್ಶನವೂ ಸಮ್ಮಿಳಿತ-ಗೊಂಡ ಭೂತದ ನೇಮ, ಕೋಲಗಳ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳು ತಮ್ಮ ರಚನೆ (Structure) ಯಿಂದ ಹೊರಬರುವುದು ಕಷ್ಟ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವುಗಳ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕತೆಯು ಅಥವಾ ಕಾರ್ಯವು (Function) ಜಾನಪದ ಸಮಾಜದ ಸರ್ವವರ್ಗಗಳ ಧಾರ್ಮಿಕ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದುದರಿಂದ ಅದು ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಲು ಬಹಳ ಸಮಯ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ; ಅರ್ಥಾತ್ ಒಟ್ಟು ಆರ್ಥಿಕ-ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಯುಂಟಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಷ್ಟು ವಿಶಾಲವಾದ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕತೆ ಇಲ್ಲದ, ಕೆಲವು ಜನವರ್ಗಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತಗೊಂಡ ಆಟಿಕಳೆಂಜ ಪುರ್ಸೆರ್, ಚೆನ್ನನಲಿಕೆಯಂತಹ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳು ಈಗ ಅಪ್ರಸ್ತುತವೆನ್ನಿಸಿವೆ. ಆದುದರಿಂದ Function ಇಲ್ಲದ ಕೆಲವೊಂದು ಜನಪದ

ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳು ಹೊರ ಆರ್ಥಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವಹೀನ ವಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚರಿ ಇಲ್ಲ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಗೆ ಆರಾಧನೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮನರಂಜನೆಯ ಕಾರ್ಯ (Function) ಇರುವುದರಿಂದ ಅದು ಕೂಡ (ಭೂತದ ಕೋಲದಂತೆ) ಬದಲಾದ ಆರ್ಥಿಕತೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಮನರಂಜನೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಜ್ಞಾನಪ್ರಸಾರದ ಕಾರ್ಯವೂ ಸಂಭವಿಸಿದ ಈ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸುಧಾರಣೆ, ಬದಲಾವಣೆ ಹಾಗೂ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ಈ ಸಂಬಂಧವಾದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬಹುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕಥಾವಸ್ತು ಪೌರಾಣಿಕವಾದುದರಿದ ಈ ಕಥೆಗಳು ನಮ್ಮ ಜನಪದದವು ಗಳಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಹಾಗೂ ಈ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಪರವಾದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯೊಳಗೆ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳಲು ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಿಗೆ ಹಾಗೂ ಇತರ ಮೇಲ್ಜಾತಿಗಳ ಜನರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಅಥವಾ ಆ ರೂಪ ಬಂದುದೇ ಅವರಿಂದ ಇರ-ಬಹುದು. ಅವರ ಕಲಾಭಿಜ್ಞತೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಈ ರಂಗಕಲೆಯಷ್ಟು ಪ್ರಶಸ್ತವಾದ ಅವಕಾಶ ಬೇರೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಹಿಮ್ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವತರಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಇವರು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಈ ಕಲಾಪ್ರಕಾರದ ಎಲ್ಲ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಭುತ್ವ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಈ ಕಲೆಯ ಮೂಲದವರು ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ಹಿಂದೆ ಸರಿದದ್ದರಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚರಿ ಇಲ್ಲ. ಇದೆಲ್ಲವೂ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಆರ್ಥಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇರುವಾಗಲೇ ಸಂಭವಿಸಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಯಾದ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿ ಮೇಲ್ವರ್ಗದವರು ಸೇರಿಕೊಂಡದ್ದ-ರಿಂದ ಕಲೆಯ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಆಗಲೇ ಪರಿವರ್ತನೆ ಕಂಡಿರಬಹುದು. ಪರಿಷ್ಕಾರ (refinement) ಹಾಗೂ ಶಿಷ್ಟ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಕಡೆಗೆ ಮುಖ ಮಾಡಿದ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಆಂತರಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಶುದ್ಧ ಜಾನಪದ ಮಟ್ಟದಿಂದ ಮೇಲೇರಿ ಪೂರ್ತಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವೂ ಆಗದೆ ಮಧ್ಯಮ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಎಲ್ಲ ಜನವರ್ಗಗಳಿಗೂ ತಲುಪುತ್ತ (ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಜಾತಿಯ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕಲೆ ಎನ್ನಿಸದೆ) ಉಳಿದು ಬಂತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅದರ ಹಿಗ್ಗುವ ಗುಣ (elasticity) ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಾಯಿತೇ ಹೊರತು ಕಡಿಮೆಯಾಗಿಲ್ಲ. ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಜಾನಪದೀಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಗಾರನು ದೂತ, ಅಗಸ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಇತ್ಯಾದಿ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿದರೆ ಅದೇ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳು ಜಾನಪದ ಹಾಗೂ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಮಿಶ್ರಣಗಳಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ.

ತುಳ ಮದ್ದಳೆ ಕೂಟಗಳು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ಬಂಟ, ಜೈನ, ಸಾರಸ್ವತ ಮುಂತಾದವರ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಮೊದಲ ಮೆಟ್ಟಿಲುಗಳಾಗಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಭಾಷೆ, ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಮಾಡಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದ ಇವರು ಸಹಜವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದರು. ಇವರೇ ಬಣ್ಣ ಬಳಿಯಲೂ ಮುಂದೆ ಬಂದಾಗ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ (ಸುಧಾರಣೆ?) ಉಂಟಾಗಿದೆ. ರಾತ್ರಿ ನಿದ್ರೆ ಕೆಡುವ ಹಾಗೂ ಮನೆ ಬಿಡುವ ಈ ಕಲಾಸಕ್ತಿಯು ಔದ್ಯೋಗಿಕವಾಗಿ ಸ್ವಜಾತಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮನ್ನಣೆ ತರುವಂತಹದ್ದಾಗಿರ

ಲಿಲ್ಲ. ಮೊದ ಮೊದಲಿಗೆ ಆಟದಲ್ಲಿ ವೇಷ ಹಾಕಿದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಪಂಚಗವ್ಯ ಕುಡಿದು ಶುದ್ಧರಾದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರೂ ಇದ್ದರಂತೆ.

ಕೃಷಿಪ್ರಧಾನವಾದ ಆರ್ಥಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಆಟ ಆಡಿಸುವವರು ಮೇಲ್ಜಾತಿಗಳ ಭೂಮಾಲಕ ವರ್ಗದವರೇ ಆಗಿದ್ದರು. ಹಾಗಾಗಿ ಅವರು ಹೊಂದಿರುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ರೂಪು ಪಡೆದ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಅದೇ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಾಳಿ ಬಂತು. ಬಹುಶಃ ಇಂದೂ ಕೂಡ ಈ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ಭೂಮಾಲಕರು ಟಿಕೇಟಿಲ್ಲದೆ ಬಯಲಾಟವಾಗಿ ಆಡಿಸುವ (ಹರಕೆ) ಆಟ-ಗಳಲ್ಲಿ ಹಳೆಯ ರೂಪ-ಚೌಕಟ್ಟುಗಳೇ ಇವೆ. ಆದರೆ ಇಂದು ಆರ್ಥಿಕತೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಬದಲಾಗಿದೆ. ಕೃಷಿ ಉತ್ಪನ್ನದ ಮೇಲೆ ಭೂಮಾಲಕರ ಹಿಡಿತ ತಪ್ಪಿಹೋಗಿ ಭೂಮಿಯ ಹಕ್ಕುಪಡೆದವರ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಜನರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಣದ ಚಲಾವಣೆ ಜಾಸ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಕೃಷಿಯೇತರ ಆದಾಯದ ಮೂಲಗಳನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದ ಆಫೀಸು ಉದ್ಯೋಗಿಗಳು, ಅಧ್ಯಾಪಕರು, ಕೈಗಾರಿಕಾ ಕೆಲಸಗಾರರು ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚಿದೆ. ಮುಖ್ಯ ಉತ್ಪನ್ನದ ಬೆಳೆಗಳಲ್ಲದೆ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಕೃಷ್ಯುತ್ಪನ್ನಗಳಿಗೂ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನ ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ಇವಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಉತ್ಪನ್ನದಾರನಿಗೂ, ಜಿಲ್ಲಾಕೇಂದ್ರಮಾರುಕಟ್ಟೆಗೂ ಸಾರಿಗೆ ಸಂಪರ್ಕ ಲಭಿಸಿದೆ. ಎಲ್ಲ ವಸ್ತುಗಳ ಕ್ರಯ ಹೆಚ್ಚಿದಂತೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಆಟದ ವೆಚ್ಚಗಳೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿವೆ.

ಈ ಹೊಸ ಆರ್ಥಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಆಟ ಆಡಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಕಡಿಮೆಯಾ-ಯಿತು. ಅರ್ಥಾತ್ ವೀಳ್ಯಕೊಟ್ಟು ಆಡಿಸುವವರಿಲ್ಲ. (ಹರಕೆ ಆಟಗಳ ವಿಚಾರ ಬೇರೆ. ಮೂರು ಮೇಳಗಳು ಕಟೀಲಿನಿಂದ ಹೊರಟಿದ್ದರೂ ಇನ್ನೂ 1200 ಹರಕೆ ಆಟಗಳಿಗೆ ಕರೆ ಇದೆಯಂತೆ. ಹಾಗೆಂತ ಸದ್ಯ ಇರುವ ಮೇಳಗಳೆಲ್ಲ ಹರಕೆ ತೀರಿಸಲು ಹೊರಟರೆ!) ಹೀಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ (ಭೂಮಾಲಕರ) ಕೈಜಾರಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಸಮೂಹದ ಆಶ್ರಯವನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕಾಯಿತು. ಅರ್ಥಾತ್ ಟಿಕೆಟಿನ ಆಟಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾದವು. ಜೊತೆಗೇ ಮೇಳದ ಯಜಮಾನರುಗಳು ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿಗಳಾದರು. ಅವರು ರಿಸ್ಕ್ ಎದುರಿಸುವ ಸವಾಲನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ; ಇಂತಹ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಲಾಭದ ದೃಷ್ಟಿಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಕಲೆಯು ಮೇಳದ ಯಜಮಾನರ ಇಚ್ಛೆಯ ಅಡಿಯಾಳಾಗುತ್ತದೆ. ಹಿಂದೆ ಆಡಿಸುವವರ ಇಚ್ಛೆಗೆ ಅರ್ಥಾತ್ ವೀಳ್ಯಕೊಟ್ಟವರ ಅಪೇಕ್ಷೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಮೇಳದ ಯಜಮಾನನು ಕಲಾವಿದರನ್ನೂ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನೂ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಬೇಕಾಗು-ತ್ತಿತ್ತು. ಆ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರಿಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂವಹನ ಇತ್ತು, ಏಕೆಂದರೆ ಆಡಿಸುವವರೇ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಆಗಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಇಂದು ಆಟ ಆಡಿಸುವವನೂ ಯಜಮಾನನೂ ಒಬ್ಬನೇ. ಆತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲ. ಆಟಕ್ಕೆ ಬರುವುದು ಬಿಡು-ವುದು ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳ ಇಷ್ಟ. 'ನಾವು ಹೀಗೆ ಆಡುತ್ತೇವೆ. ನಿಮಗೆ ನೋಡಬೇಕೆಂದಿದ್ದರೆ ಬನ್ನಿ. ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಬೇಡ' ಎನ್ನುವ ಶುದ್ಧ ಕಮರ್ಷಿಯಲ್ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ. ಇಂತಹ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರಿಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ಕನಿಷ್ಠ ಸಂವಹನ ಇರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಒಂದು ಉದ್ಯಮವಾದಾಗ ಮತ್ತು ಅದರ ಗುರಿ ಹಣದ (ಬದುಕಿನ) ಗಳಿಕೆಯಾದಾಗ ಕಲೆಯು ಹೊಸ ಆರ್ಥಿಕ ಸೆಳೆತಗಳಿಗೆ ಬಲಿಯಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚರಿ ಇಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಮೂಹದ ಮನಸ್ಸು ಒಂದೇ ಆಗಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಸಮೂಹವು ಒಂದು ಗುಂಪು (Crowd) ಅಷ್ಟೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಇಂದಿನ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಗಿಮಿಕ್ಸ್‌ಗಳು ಬರುವುದು ಸಹಜವಾಗು-

ತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಗಿಮಿಕ್‌ಗಳಿಲ್ಲದೆ ಗುಂಪನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಇಂದು ಟೆಂಟಿನ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ 'ತಿಟ್ಟು'ಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ತುಳುಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಜನಪದ ಕಥೆ ಎಂಬುದೊಂದು ಗಿಮಿಕ್ ಮಾತ್ರ. ಮೇಳಗಳ ಯಜಮಾನರಾಗಲೀ, ಕಲಾವಿದರಾಗಲೀ ತುಳುಭಾಷೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಅಥವಾ ಜನಪದ ಕಥೆಯ ಪ್ರಸಾರದ ಕುರಿತು ಏನೂ ಕಾಳಜಿ ಇರಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ವ್ಯಾಪಾರ ಒಳ್ಳೆಯದಾಗುತ್ತದೆ ಅಷ್ಟೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಆಡುಭಾಷೆಯ ತುಳುವಿನಲ್ಲಿ ಆಡುವುದು ಇತ್ತೀಚಿನ ಹೊಸ ಗಿಮಿಕ್ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆ ಬೇಕು ಅನ್ನುವಾಗ ಈ ಬದಲಾದ ಆರ್ಥಿಕತೆಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಗಮನಿಸಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹರಕೆ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಲೆಯ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಅವು ಇನ್ನೂ 'ವೀಳ್ಯ' (ಹರಕೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ) ಅಥವಾ ಆಸಕ್ತರ ವಂತಿಗೆಯನ್ನವಲಂಬಿಸಿವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಪರಂಪರೆ ಉಳಿಯುವುದು ಮೇಳದಲ್ಲಲ್ಲ ಎಂಬ ಸತ್ಯ ಖಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಂದು ಯಕ್ಷಗಾನವು ಕಲೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೇ ಬದಲಾಗುತ್ತಿದೆಯೇ? ಅಥವಾ ಅದು ಪರಂಪರೆಯ ಕವಚವನ್ನು ಹರಿದು ಹೊರಗೆ ಬರುತ್ತಿದೆಯೇ? ಅಥವಾ ಅರೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯಿಂದ ತಿರುಗಿ ಜನಪದೀಯವಾಗುತ್ತಿದೆಯೇ ಎಂಬುದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯ ವಿಚಾರ. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಮುಂದಿರಿಸಿದ ತಾತ್ವಿಕ ಊಹನೆಯು (hypothesis) ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕತೆ (Function) ಮನರಂಜನೆಯಷ್ಟೆ ಆಗಿ ಉಳಿದಿದೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ-ಆರ್ಥಿಕತೆಯಲ್ಲಾದ ಬದಲಾವಣೆಯೇ ಕಲೆಯ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಕಾರಣವೆಂದು ವಾದಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ವಾದವನ್ನೂ ಮೀರಿದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಮುಖೇನ ಬದಲಾವಣೆಯ ಕುರಿತಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ●

ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ಭೂತಾರಾಧನೆ -ತೌಲನಿಕ ವಿವೇಚನೆ

ಡಾ. ಕೆ. ಚಿನ್ನಪ್ಪ ಗೌಡ

ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು:

ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ ಮತ್ತು ಭೂತಾರಾಧನೆ ಇವೆರಡು ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಕರಾವಳಿ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿವೆ. ಈ ಎರಡು ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ, ವೇಷಭೂಷಣ, ಕುಣಿತ, ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಹೋಲಿಕೆಯಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ; ಆರಾಧನಾ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿರುವ ಭೂತಾರಾಧನೆಯು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿರುವುದು ಖಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಭೂತಾರಾಧನೆ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು ಈಗಾಗಲೇ ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಡಾ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡಿನ ಶೈಲಿಗೂ ಭೂತಾರಾಧನೆ ಹಾಗೂ ನಾಗಾರಾಧನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿನ ಹಾಡಿನ ಶೈಲಿಗೂ ಇರುವ ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. "ಉತ್ತರ-ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ, ಸಮೀಪದ ಮಲೆನಾಡಿನ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಓಲಗದವರು ಇನ್ನೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ನುಡಿಸುವುದುಂಟು. ಇಂದಿಗೂ ನಮ್ಮ ಹಳಬರು ಹಾಡುತ್ತಿರುವ ಉದಯರಾಗವು ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿಯದು. ಕುಂದಾಪುರದ ಆಚೀಚಿನ ಪುರಾತನ ದೆವ್ವಾರಾಧನೆ ನಾಗಾರಾಧನೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ ಕುಣಿಯುವ ವೈದ್ಯರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ" (ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ ಕೆ., ೧೯೭೪ ಪು. ೬೪)

ಭೂತಾರಾಧನೆ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸುತ್ತಾ ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು "ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿರುವ ಆರಾಧನಾ ಭಾವ ಮತ್ತು ಕಲಾವಂತಿಕೆಗೆ ಭೂತಾರಾಧನೆಯ ಪ್ರಭಾವ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹುಟ್ಟಿನ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ಮಾಡಿದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು-ಯಕ್ಷಗಾನವು ಭೂತದ ಪರಿವಾರವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರಲ್ಲದ ಹಿಂದುಳಿದ ಜನವರ್ಗದವರಾದ ಗಾಣಿಗ,ಜಾಡ,ಬೋವಿ,ಮಣಿಯಾಣಿ ಇವರಿಂದ ಹುಟ್ಟಿರಬಹುದು. ಭೂತಾರಾಧನೆಯು ಇವರಿಗೆ ಪ್ರಚೋದನೆಯನ್ನು ನೀಡಿರಬಹುದು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಷತ್ತಿನ ಮುಂದು ಕುಣಿಯುವ ಅವಕಾಶ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಇತ್ತು. ಭೂತಾರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿರುವ ಕಲಾವಂತಿಕೆ ಮತ್ತು ಆರಾಧನೆಯಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಹೊಂದಿದ ಈ ಜನವರ್ಗದವರು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡರು.೧ (ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ ೧೯೮೧).

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕುಣಿತದ ಶೈಲಿಯ ಮೇಲಾದ ಭೂತಾರಾಧನೆಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಯಕ್ಷಗಾನವು ಇಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ಪುರಾತನವಾದ ಭೂತಾರಾಧನೆಯ ರಂಗದಿಂದ ಹಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿರುವುದನ್ನು

ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ತುಳುನಾಡಿನ ನೃತ್ಯಪ್ರಧಾನವಾದ ಭೂತಪೂಜೆಯೆಂಬುದು ತುಂಬ ಪುರಾತನವಾದುದು. ಕೋಲ ನೇಮ ಇತ್ಯಾದಿ ಭೂತಸೇವೆಯ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಭೂತ-ವೇಷಧಾರಿಯು ವಿವಿಧ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಭಾವಭಂಗಿಗಳಿಂದ ಕುಣಿಯುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕೆಲವು ಕುಣಿತಗಳಲ್ಲಿ ತುಳುನಾಡಿನ ಭೂತಗಳ ಕುಣಿತಗಳ ಪ್ರಚಂಡತೆಯನ್ನೂ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಮಂಡಲ, ಅರ್ಧಮಂಡಲಾಕಾರದ ಸಂಚಾರ, ಬುಗರಿಯಂತೆ ತಿತ್ತಿರಿ ತಿರುಗುವಿಕೆ, ಮೇಲಕ್ಕೆ ಚಿಮ್ಮಿ ದಿಗಣಹಾಕುವುದು, ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳ ಯುದ್ಧಾಭಿನಯ, ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಚಲನಗಳ ವೈಖರಿ, ಬಾಗುಬಳುಕು, ನಿಲುಮೆ, ಹಿಂದುಮುಂದಕ್ಕೆ ಸರಿಯುವ ರೀತಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಸಾದೃಶ್ಯ ಗೋಚರಿ-ಸುತ್ತದೆ" (ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರ, ೧೯೭೭. ಪು. ೬೬) ಆದರೆ ಭೂತಾರಾಧನೆಯ ಕುಣಿತವಾಗಿರುವ ಉಗ್ರ ನೃತ್ಯವು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಒದಗಿಬಂದದ್ದು ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ (ಪು. ೧೧೮-೧೧೯). ಕಾರಂತರು ತುಳುವ ಪರಿಸರದ ಭೂತಾರಾಧನೆಯನ್ನು ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಜೊತೆ ಹೋಲಿಸಿನೋಡಿ ಈ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಭೂತಾರಾಧನೆಯನ್ನು ಬಡಗು-ತಿಟ್ಟಿನ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಜೊತೆ ಹೋಲಿಸಿನೋಡಿರುವುದೇ ಕಾರಂತರು ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಬರಲು ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ತೆಂಕುಭಾಗದ ಭೂತಾರಾಧನೆ ಮತ್ತು ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಯಕ್ಷಗಾನದ ನಡುವೆ ಸಂಬಂಧಗಳು ಕಂಡುಬರುವಂತೆ ಬಡಗುಭಾಗದ ನಾಗಮಂಡಲ, ದಕ್ಕೆಬಲಿ ಮತ್ತು ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಯಕ್ಷಗಾನದ ನಡುವೆ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೋಲಿಕೆಗಳಿವೆ. ಇದನ್ನು ಕಾರಂತರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ: "ನಾಗಮಂಡಲದಲ್ಲಿ ಕುಣಿತವು ಮಂಡಲಾಕಾರದ ಬಣ್ಣ ಬಣ್ಣದ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರವೊಂದರ ಸುತ್ತಲೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ ....ಈ ಪೂಜಾವಿಧಿಯೆಂಬುದು ಅತ್ಯಂತ ಸುಂದರವೂ ಭವ್ಯವೂ ಆದೊಂದು ವಿಧಿಯಾಗಿದೆ.... ಈ ಕುಣಿತ ಮಾತ್ರ ತೀರ ಸುಂದರವಾದ ತರಂಗಬದ್ಧವಾದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಭಾವರಸಕ್ಕೂ ಒದಗಿಬಂದಿರುವ ಒಂದು ನೃತ್ಯವಿಧಾನವಾಗಿದೆ...... .ಅದರಲ್ಲಿ ಲಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ತಾಂಡವಕ್ಕೆ ರೌದ್ರಕ್ಕೆ ಸಮಶಕ್ತಿ-ಯಿಂದ ಒದಗಬಲ್ಲ ಚಲನವಲನಗಳಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದವರು ಇದಕ್ಕೇನೆ ಋಣಿಗಳಾಗಿರಬೇಕು" (ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ. ಪು. ೧೨೦-೧೨೧).

ಭೂತಾರಾಧನೆ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹೋಲಿಕೆ ಕಂಡು-ಬರುತ್ತದೆ: "ಆಟದಲ್ಲಿ ಅರಸನಾದವನೂ, ರಾಕ್ಷಸರೂ ಉಡುವ ಉರುಟಾದ ಬಟ್ಟಲು ಕಿರೀಟಗಳನ್ನು ಈ ಆಟ್ಟೆ ಅಣಿಗಳ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳಿಂದಲೇ ತಯಾರಿಸಿದರೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವು ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬಯಲಾಟಗಳ ವೇಷಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಅರದಾಳ, ಇಂಗಲಿಕ ಮೊದಲಾದ ಬಣ್ಣಗಳು ಭೂತದ ವೇಷಕ್ಕೆ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಬಣ್ಣಗಳೇ. ರಾಕ್ಷಸರೇ ಮೊದಲಾದ ಹಲವು ವೇಷಗಳು ಆ ಭೂತದ ವೇಷಗಳಂತೆಯೇ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಉಡುಪು-ಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪರಸ್ಪರ ಹೋಲಿಕೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ" (ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ, ೧೯೩೭ ಪು. ೪೭).

ಭೂತಾರಾಧನೆ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನ: ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಭೂತಾರಾಧನೆ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಿದಾಗ ಭೂತಾರಾಧನೆಗಿಂತ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಹೆಚ್ಚು

ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಭೂತಾರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಆರಾಧನೆಯ ಭಾಗವು ಅಧಿಕವಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅತಿ ಮಾನುಷ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಅಲೌಕಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪೂಜಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ೨. ಭೂತಾರಾಧನೆಯು ಹೊಂದಿರುವ ಆರಾಧನೆಯ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ, ವೇಷಭೂಷಣ ಮತ್ತು ಕುಣಿತಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಭೂತಾರಾಧನೆಯಲ್ಲಿರುವುದು ಸ್ಥೂಲವಾದ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ. ಭೂತಾರಾಧನೆ–ಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರು ಧರಿಸುವ ಶಿರೋಭೂಷಣಗಳು ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡದಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣದ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಕೆತ್ತನೆ ಕೆಲಸ ಮತ್ತು ಕಲಾವಂತಿಕೆಯು ಭೂತಾರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಭೂತಾರಾಧನೆಯು ಕುಣಿತ–ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಉಗ್ರರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಭೂತದ ವೇಷಗಳು ಅಟ್ಟಹಾಸವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಮುಂದಕ್ಕೆ ನುಗ್ಗುತ್ತವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಕುಣಿತದ ಅನೇಕ ವಿಧಗಳನ್ನೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಹೆಜ್ಜೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಭೂತಾರಾಧನೆ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತಿನ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಭಾಗವತರು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿದ್ದನ್ನು ಗದ್ಯದ ರೂಪ-ದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷಧಾರಿಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ; ರಾಗವಾಗಿ ಹೇಳಿದ ಹಾಡಿನ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹಾಡನ್ನು ಒಮ್ಮೆ ಕುಣಿತ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ, ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಅರ್ಥಹೇಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಸಂಗ-ರೂಪದಲ್ಲಿರುವ ಪುರಾಣದ ಒಂದು ಕತೆಯನ್ನು ಹಾಡು, ಸಂಗೀತ, ಕುಣಿತ, ವೇಷಭೂಷಣ ಮಾತು, ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಬಿಡಿಸಿ ಬಿಡಿಸಿ ತಿಳಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನವು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ಅಭಿನಯ, ಮಾತು ಎಲ್ಲವೂ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕವಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿರುವಂತೆ 'ಪುರಾಣ'ದ ಒಂದು ಕಥೆಯ ವಿಸ್ತಾರವೂ ಸ್ಪಷ್ಟವೂ ಆದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಭೂತಾರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಭೂತಾರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಮಾತು ಬಳಕೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪಾಡ್ದನ–ಗಳಲ್ಲಿ ಭೂತಗಳ ಅತಿಮಾನುಷ ವೃತ್ತಾಂತಗಳಿವೆ. ೩. ಆರಾಧನೆಯ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರು ಪಾಡ್ದನಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಹಾಡನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಕುಣಿತವಾಗಲೀ, ಮಾತಾಗಲೀ ಭೂತಾರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಪಾಡ್ದನಗಳು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಕಥೆಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ಆರಾಧನೆಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಕುಣಿತದ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪಾಡ್ದನದ ಕಥೆಗೂ ಮಾತಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ವಿವರಿಸುವಷ್ಟು ಸುಲಭವಾಗಿ ಪಾಡ್ದನ ಮತ್ತು ಕುಣಿತದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಭೂತಾರಾಧನೆಯು ರಂಗಭೂಮಿ–ತಂತ್ರಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸರಳರೂಪದ ರಂಗ–ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನವು ಸಂಕೀರ್ಣರೂಪದ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿದೆ. ಭೂತಾರಾಧನೆಯು ಕುಣಿತಪ್ರಧಾನವಾದ ಆರಾಧನಾ ರಂಗಪದ್ಧತಿಯಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಜೊತೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಸಮಗ್ರ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಭೂತಾರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡು–ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಬಣ್ಣ, ಕುಣಿತ, ವೇಷಭೂಷಣ, ಮಾತು, ಸಂಗೀತ, ಅಭಿನಯ ಇವುಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಸಮಗ್ರ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನವು ವಿಕಾಸ-ಹೊಂದಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನವು ವಿಕಾಸಹೊಂದಿದ ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಭೂತಾರಾಧನೆಯ ಪ್ರಭಾವ ಮತ್ತು ಪ್ರೇರಣೆಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿದೆ. ಭೂತಾರಾಧನೆಯು ಕುಣಿತಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವ ರಂಗ-

ಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಚೀನವಾಗಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಭೂತಾರಾಧನೆ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನದ (Performance) ತಾತ್ವಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಮಾನತೆಯಿದೆ. ಪುರಾಣರೂಪದ ಪಾಡ್ದನಗಳು ಭೂತಾರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆರಾಧನಾ ಪದ್ಧತಿಯಾಗಿ (Ritualistic theatre) ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಂಡರೆ, ಪುರಾಣ ಐತಿಹ್ಯಗಳು (Myths legends) ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ/ರಂಗ ಭೂಮಿ ಪದ್ಧತಿಯಾಗಿ (Fullfledged theatre) ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು-ಕಂಡಿವೆ. ಈ ಎರಡು ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನವು 'ಅತಿಮಾನುಷ'ವಾದ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಭೂತಾರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು, ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬರುವ ದೇವರು, ರಾಕ್ಷಸರು-ಇವು ಪುರಾಣಲೋಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪಾತ್ರಗಳು; ವಾಸ್ತವ, ಜಗತ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲ. ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುವ ಈ ಅತಿಮಾನುಷ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ-ವನ್ನು ಜನರು ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಜನರು ಕಲ್ಪನೆಯ ಜಗತ್ತಿನ ಅತಿಮಾನುಷ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ನೋಡಲು, ಅವರ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕೇಳಲು ತವಕಪಡುತ್ತಾರೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರನ್ನು ವಾಸ್ತವಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಒಂದು ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಬರಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಭೂತಾರಾಧನೆ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪುರಾಣ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿರುವ ಅದೃಶ್ಯ ಶರೀರಗಳನ್ನು ಸಾಕಾರರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಉದ್ದೇಶ ಹೊಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಕೆಲವು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕಾಲ, ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಪರಿಸರಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವ ಜಗತ್ತಿಗೂ ಕಲ್ಪನೆಯ ಜಗತ್ತಿಗೂ ನಡುವೆ ಇರುವ 'ಮಧ್ಯಂತರ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಪುರಾಣದ ಅತಿಮಾನುಷ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳನ್ನು ಬರಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮಧ್ಯಂತರ ಜಗತ್ತು ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ (temporal realm) ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಭ್ರಾಮಕ ಜಗತ್ತಿನ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು (Artistic manifestation) ಭೂತಾರಾಧನೆ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳೆರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಕಲ್ಪನೆಯ ಜಗತ್ತಿನ ಅತಿಮಾನುಷ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಆರಾಧನೆಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧ-ವಿದೆ.

ಭೂತಾರಾಧನೆ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಪರಿಣಾಮೀಯತೆಯು 'ಪ್ರದರ್ಶನ'ವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿದ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮೂಲಕ ಇವು ಧಾರ್ಮಿಕ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಪ್ರಚುರಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ನಿತ್ಯ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಡದವುಗಳಾದ್ದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಬಣ್ಣ ಮತ್ತು ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲಕ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. "ಯಕ್ಷಗಾನ ಪಾತ್ರಗಳ ವೇಷಭೂಷಣ ಮತ್ತು ಮುಖ-ವರ್ಣಿಕೆಗಳ ಸಂಪತ್ತು, ವೈಭವ ಮತ್ತು ಸೊಗಸುಗಳನ್ನು ನೆನೆಯುವಾಗ ಅವನ್ನು ಯೋಜಿಸಿದಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಸಾಮಾನ್ಯನಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಆತನಲ್ಲಿ -ಚಿತ್ರಕಾರ, ಶಿಲ್ಪಿ, ವೇಷಯೋಜಕ-ಇವೆಲ್ಲದರ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಲ್ಲ, ಕನಸುಗಾರಿಕೆಯ ಸಮ್ಮಿಳಿತ ಗುಣಗಳಿದ್ದಿರಬೇಕು ಎಂದೇ ಅನಿಸುತ್ತದೆ........ ಬಣ್ಣಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ, ಪಾತ್ರಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಆತ ತಾನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಒಡವೆಗಳನ್ನೂ ಕಸುಬು-ಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ತಾನಿದ್ದ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿಯೇ ದೊರಕಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು" (ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ೧೯೭೫ ಪು. ೮೬)

ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ

ಭೂತಾರಾಧನೆ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅತಿಮಾನುಷ ಪಾತ್ರಗಳ ಗುಣ-ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಹಳದಿ ಕೆಂಪು ಬಿಳಿ ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಚುಟ್ಟಿ, ಮುದ್ರೆ, ನಾಮಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸರಳ ವಕ್ರ ಸಮಾನಾಂತರ ರೇಖೆಗಳನ್ನು ಎಳೆದು ಆಕಾರ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಎರಡೂ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀವೇಷದ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ಸರಳವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗೆ ಸಪೇತು, ಇಂಗ್ಲಿಕ, ಅರದಲದ ಪುಡಿಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಭೂತಾರಾಧನೆ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರದರ್ಶನವು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ದೀವಟಿಗೆಯ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಜರಗುತ್ತಿತ್ತು. ದೀವಟಿಗೆಯ ಬೆಳಕಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಬಣ್ಣದ ಪುಡಿಗಳನ್ನು ಎಣ್ಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಸಿ ಪ್ರಖರವಾಗಿ ಕಾಣುವಂತೆ ಕಲಾವಿದರು ಲೇಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಮುಖಕ್ಕೆ ತಳಹದಿಯ ಬಣ್ಣವಾಗಿ ಹಳದಿಯನ್ನು ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದರು. ಹುಬ್ಬು ಮತ್ತು ಕಣ್ಣಿನ ಎವೆಗೆ ಕಪ್ಪು, ತುಟಿಗೆ ಕೆಂಪು, ಕಿವಿಯ ಬದಿಯಿಂದ ಗದ್ದದ ಬದಿಯಲ್ಲಿ ಕಪ್ಪುಗೆರೆ, ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ನಾಮ ಅಥವಾ ತಿಲಕ –ಇದು ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ವರೂಪವಾಗಿತ್ತು. ಭೂತಾರಾಧನೆಯ ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಂದೊಂದೇ ಭೂತದ ಕುಣಿತವಿರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಎರಡು ಭೂತದ ವೇಷಗಳು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಕುಣಿಯುತ್ತವೆ. ಉದಾ: ಜುಮಾದಿ–ಜುಮಾದಿ ಬಂಟ, ಜಾರಂತಾಯ–ಕುಕ್ಕಿನಂತಾಯ, ಕಲ್ಕುಡ–ಕಲ್ಲುರ್ಟಿ, ಬೈದರ್ಕಳ ಜಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕೋಟಿ–ಚೆನ್ನಯ-ಕಾಂಜವೆರ್ ಹೀಗೆ ಮೂರು ವೇಷಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಭೂತದಿಂದ ಭೂತಕ್ಕೆ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಪೀಠಿಕೆ ವೇಷ, ಇದಿರು ವೇಷ, ಬಣ್ಣದ ವೇಷ, ಪುಂಡು ವೇಷ, ಹಾಸ್ಯ ವೇಷ, ಹೆಣ್ಣು ವೇಷಗಳೆಂಬ ಪ್ರಭೇದಗಳಿವೆ. ಭೂತಗಳ ವೇಷಕ್ಕೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಕ್ಕೂ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ಮತ್ತು ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಹೋಲಿಕೆಗಳಿವೆ. "ಕಥಕ್ಕಳಿ ಮೊದಲಾದ ಸೋದರ ಕಲೆಗಳಂತೆಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ಕೂಡ ಭೂತಾರಾಧನೆಯೇ ಮೊದಲಾದ ಆರಾಧನಾ ವಿಧಿಗಳಿಂದ ಮೂಲತಃ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಗಳ ಪುನಃಸೃಷ್ಟಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಬಹುಪ್ರಭಾವೀ ಕಲೆಯಾಗಿ ವಿಕಾಸಗೊಂಡಿದೆ" (ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರ, ೧೯೮೦, ಪು. ೨೬೩)

ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳು

ಭೂತಾರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಭೂತಗಳಿಗೆ ವೇಷಕಟ್ಟುವಾಗ ಕಲಾವಿದರು ಮುಖವಾಡ-ಗಳನ್ನು ಧರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅತಿಮಾನುಷ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಬಿಂಬಿಸಲು ಕೋರೆ-ಹಲ್ಲುಗಳ, ಚಾಚಿಕೊಂಡಿರುವ ನಾಲಗೆಯ ಮುಖವಾಡಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮುಖವಾಡಗಳನ್ನು ಧರಿಸದೆ, ಉಗ್ರತೆಯ ಭಾವವನ್ನು ಬಣ್ಣಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಸಾಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಣ್ಣು ಮೂಗು ಬಾಯಿಯನ್ನು ಮರೆಮಾಚುವಂತೆ ಮೂಗಿನ ಮೇಲೆ ಹತ್ತಿಯ ಉಂಡೆಯನ್ನಿಟ್ಟು ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿ ಕೃತಕ ಕಣ್ಣು ಮತ್ತು ಕೋರೆಹಲ್ಲುಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ಅತಿ ಮಾನುಷ ಪಾತ್ರಗಳ ದೈತ್ಯಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ರಾವಣ, ತಾರಕಾಸುರ, ಅಜಮುಖಿ, ಶೂರ್ಪನಖಿ – ಈ ಪಾತ್ರಗಳ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳು ಭೂತಾ-ರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಮುಖವಾಡಗಳು ಉಂಟು ಮಾಡುವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನೇ

ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಭೂತಾರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಭೂತಗಳ ವೇಷಗಳು ಕಣ್ಣಿನ 'ಮಾದರಿ'ಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೆ 'ಪೊಯ್ಯಕಣ್ಣ್' ಎಂದುಹೆಸರು. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಬರುವ ಚಂಡಿಯ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಇದೇ ರೀತಿಯ ಕೃತಕ ಕಣ್ಣಿನ ಮಾದರಿ ಇರುತ್ತದೆ. "ವಾಸ್ತವಿಕ ಕಣ್ಣಿನ ಮೇಲೆ ಅರ್ಧಗೋಲಾಕಾರದ, ತೂತುಳ್ಳ ಎರಡು ಗುಳ್ಳೆಗಳನ್ನು ತೊಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಗೂಜುಕಣ್ಣಿನಂತೆ ಕಾಣುವ ಕನ್ನಡಕ" (ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ೧೯೭೪ ಪು. ೬೧). ಕೆಲವು ಭೂತಗಳ ಪಾತ್ರಗಳು ಹಾಳೆ ತಿರಿಯಿಂದ ಮಾಡಿದ ನಾಲಗೆ-ಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಕುಣಿಯುತ್ತವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ನಾರಸಿಂಹ ಮತ್ತು ಚಂಡಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಬಾಯಿಯಲ್ಲಿ ತೂಗುವ ಇಳಿನಾಲಗೆಯನ್ನು ಕಚ್ಚಿಕೊಂಡು ರಂಗಸ್ಥಲದಲ್ಲಿ ಕುಣಿಯುತ್ತವೆ. "ಮುಖ ಇನ್ನಷ್ಟು ದೊಡ್ಡದಾಗಿಯೂ ಅಗಲವಾಗಿಯೂ ಕಾಣಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕಿವಿಯ ಮೇಲಿಂದ ಗಲ್ಲದ ಅಂಚನ್ನು ಹಾದು ಇನ್ನೊಂದು ಕಿವಿಗೆ ಏರುವ ತನಕವೂ ಇರುವ ಮುಖದ ಹೊರ ಅಂಚಿನ ಮೇಲೆ ಗರಗಸದ ಹಲ್ಲುಗಳಂತೆ ಕತ್ತರಿಸಿದ ಬಿಳಿಮುಳ್ಳುಗಳ ಕಾಗದವನ್ನು ಅಂಟಿಸುತ್ತಾರೆ" (ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ೧೯೭೪, ಪು. ೬೧) ಭೂತಾರಾಧನೆ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಆಕಾರ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯವಿರುವುದು ಮಾತ್ರ-ವಲ್ಲದೆ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಮ್ಯವಿದೆ. ಈ ರೀತಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಜನಪದ ರಂಗ-ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಹೋಲಿಕೆಗಳು ಕರ್ನಾಟಕದ ಇತರ ಕಡೆಗಳಲ್ಲೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ: "ಬಯಲುಸೀಮೆಯಲ್ಲಿ ಸೋಮನ ಕುಣಿತ, ವೀರಭದ್ರನ ಕುಣಿತ, ಮಾರಿ ಕುಣಿತ ಮುಂತಾದುವುಗಳ ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಹಾಗೂ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಮೂಡಲಪಾಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಮೇಲೆ ಉಂಟಾಗಿರುವುದು ಕಡೆಗಣಿಸುವಂಥದ್ದಲ್ಲ" (ರಾಜೇಂದ್ರ ಡಿ. ಕೆ., ೧೯೭೧ ಪು. ೬೩). ಜನರ ಕಲ್ಪನೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ 'ಭೂತ'ಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ವೈಭವೀಕೃತ ಬೃಹತ್ ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ದೊಡ್ಡ ಗಾತ್ರದ ಅಣಿಗಳು ನೆರವಾಗುತ್ತವೆ. ಭೂತಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟುವ ಅಣಿಯ ಆಕಾರವನ್ನೇ ಹೋಲುವ, ಆದರೆ ರಂಗಸ್ಥಲಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವ 'ತಡ್ಪೆ ಕಿರೀಟ'ವು ಅಣಿಯ ಸಂಕುಚಿತ ರೂಪದಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಮಲರಾಯಿ, ದೆಯ್ಯೊಂ-ಕುಳು ಭೂತಗಳ ಬಾಡಿಯ 'ಪಾಪೆ'ಗಳಲ್ಲಿ ಅಣಿಯ ಸಣ್ಣ ಆಕಾರದ ಕಿರೀಟರೂಪದ ಕೆತ್ತನೆ-ಯಿರುವುದು ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಆಧಾರವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು

ಭೂತಾರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರು 'ಕೊಡಿಯಡಿ'ಯ ಎದುರುಗಡೆ ಕುಳಿತುಕೊಂಡು ಬಣ್ಣದ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ 'ಚೌಕಿ' ಇದೆ. ಎರಡು ರಂಗ ಸಂಪ್ರದಾಯ-ಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಗಂಡಸರು ಮಾತ್ರ ವೇಷ ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ಕೆಂಪು ಚಲ್ಲಣದ ಬಳಕೆ, ಬಣ್ಣದ ಪೆಟ್ಟಿಗೆ, ಉದ್ದಕ್ಕೆ ತಲೆಕೂದಲು ಬೆಳಸುವುದು, ಬಣ್ಣದ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ಅಲೌಕಿಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಬಳಗದವರ ಸಹಕಾರ, ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತು ಸಾಗಿಸಲು ಬೆತ್ತದ ದೊಡ್ಡ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವುದು, ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧ-ಪಟ್ಟಂತೆ ಇರುವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕೆಲಸಕಾರ್ಯಗಳ ವಿತರಣೆ, ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮೂರು ಬದಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿಂತುಕೊಂಡು ನೋಡುವ ಅವಕಾಶ, ಮುಖವಾಡ ಮತ್ತು ರಾಜ ಕಿರೀಟಗಳ ಪೂಜೆ, ಸಭಾವಂದನೆ, ಪ್ರದರ್ಶನ ಮತ್ತು ದೀವಟಿಗೆಯ ಬೆಳಕು, ಉಗ್ರಭಾವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ

ಬೆಂಕಿಯ ಬಳಕೆ, ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸ್ಥಳ, ಕಾಲ, ಆವರಣ ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶ, ಭೂತದ ಭಂಡಾರ ಮತ್ತು ಮೇಳದ ದೇವರ ಮೆರವಣಿಗೆ, ಬ್ರಹ್ಮ ಸಭೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ, ಪೀಠಿಕೆಯ ಭಾಗ, ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ಜರಗುವ ಕಾಲಾವಧಿ, ಧಾರ್ಮಿಕತೆ, 'ಗಗ್ಗರದೆಚ್ಚಿ' ಮತ್ತು 'ಗೆಜ್ಜೆಕಟ್ಟುವ ವಿಧಿ' 'ವೀಳ್ಯ' ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದು, ಭೂತಾರಾಧನೆಯ 'ಅಣಿರಹಿತ' ಮತ್ತು 'ಅಣಿಸಹಿತ' ಭಾಗ, ಯಕ್ಷಗಾನದ 'ಪೂರ್ವರಂಗ' ಮತ್ತು 'ಆಟ'ದ ಭಾಗ, ಹರಿಕೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸೇವೆ – ಇಂತಹ ಅನೇಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಭೂತಾರಾಧನೆ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದ ನಡುವೆ ಹೋಲಿಕೆಯ ಅಂಶಗಳಿವೆ.

ಭಾಷಾಶೈಲಿ

ಭೂತಾರಾಧನೆಯ ಪಾಡ್ದನಗಳ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪದಗಳ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿ ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಹೋಲಿಕೆಗಳಿವೆ. ವಾಕ್ಯರಚನೆ, ವರ್ಣನೆಯ ಸೊಗಸು, ಸರಳವಾದ ನಿರೂಪಣೆ–ಈ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯಗಳಿವೆ. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಸುಂದರವಾದ ವರ್ಣನೆಗಳ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳಿದ್ದು ಇವು ಆತನ ಸ್ವತಂತ್ರ ರಚನೆಗಳಾಗಿವೆ. ಶ್ರೀ ರಾಮನ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ನಗರಾಲಂಕಾರದ ವರ್ಣನೆಯು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಸುಂದರವಾದ ಸ್ವಂತಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದೆ:

ಬಣ್ಣಗಾರರು ಬಂದು ಸೇರಿದರು ಆಮೇಲೆ ಮಣ್ಣಸೊಡ್ಡರ ಕರೆಸಿದರು।
ಚಿನ್ನದ ಕೆಲಸ ಕೆತ್ತಿಗೆಯ ಪಾಂಚಾಲರು ಹನ್ನೊಂದು ನೂರು ಕೂಡಿದರು॥
ಅಗೆದು ಪೆಟ್ಟಿಸಿದರು ನೆಲಗಳ ಸಮನಾಗಿ ಜಗಲಿಗೋಡೆಗಳ ಸಾರಣೆಯ।
ಸೊಗಸಾದ ಚಪ್ಪರ ಮೇಲುಗಟ್ಟುಗಳಿಂದ ನಗರವ ಶೃಂಗರಿಸಿದರು॥

ಪಾರ್ತಿ ಸುಬ್ಬನ ಈ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆಯಿದೆ. ಈ ವರ್ಣನೆಯ ಮೂಲ ತೋರವೆ ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ವರ್ಣನೆಯ ಮೂಲವನ್ನು ಪಾಡ್ದನಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಭೂತಾರಾಧನೆಯ ಸಿದ್ಧತೆ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಭಾಗ ಪಾಡ್ದನಗಳಲ್ಲಿ ಇದೆ:

"ನೇಮೊಗು ಜನಮಾನಿ ನಿರೆಯೆರ್ ಕಾಂತುಪರವನ್ ತರ್ಪಾಯೆರ್ ।
ಎಣ್ಣೆಡ್ ತಲೊ ಕಲಪಯೆರ್ ಸುಣ್ಣೊಡು ಗಾರೆ ಮಲ್ಪಾಯೆರ್ ॥
ಬುಟ್ಟಿಡ್ ಅಂಗಣೊ ಕೆತ್ತಯೆರ್ ಸಗುನ ಸಾರಾಲ್ ತೂಯೆರ್ ।
ಬಚ್ಚಿರೆದ ಪನಿದೋಪ ಪಾಡ್ಪಾಯೆರ್ ಪಂದ್‌ಡ್ ಸಾರಣೆ ಕೊರ್ಪಾಯೆರ್॥

(ಮೂಜುಲ್ನಾಯ ಭೂತದ ಪಾಡ್ದನ)

[ನೇಮಕ್ಕೆ ಜನರು ಸೇರಿದರು ಕಾಂತಪರವನನ್ನು ತರಿಸಿದರು ।
ಎಣ್ಣೆಯಲ್ಲಿ ತಳ ಕಲಸಿದರು ಸುಣ್ಣದಲ್ಲಿ ಗಾರೆ ಮಾಡಿಸಿದರು ॥
ಬಿಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅಂಗಳ ಕೆತ್ತಿಸಿದರು ಶಕುನ ಸಾವಿರಾಳು ನೋಡಿದರು।
ವೀಳ್ಯದೆಲೆಯ ಚಪ್ಪರ ಹಾಕಿಸಿದರು ಹಣ್ಣಿನ ಸಾರಣೆ ಕೊಡಿಸಿದರು॥]

ಈ ರೀತಿಯ ವರ್ಣನೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾದ ವಾಕ್ಯಗಳಿವೆ. ಸ್ಥಳವನ್ನು ಸಿಂಗರಿಸಿ ಉತ್ಸವದ ಸಿದ್ಧತೆ ನಡೆಸುವ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಹೋಲಿಕೆ ಇದೆ. ಕುಂಬಳೆಯ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ತುಳುನಾಡಿನ 'ಭೂತಸಾಹಿತ್ಯ'ವನ್ನು ಕೇಳಿರುವುದು ಅಸಂಭವವಲ್ಲ. ತುಳುಭಾಷೆಯ

ಪಾಡ್ದನಗಳ ವರ್ಣನೆಗೆ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಮನಸೋತಿರಬಹುದು. ಇದು ಸಂಶೋಧಿಸ-ಬೇಕಾದ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ.

ಸಂಕೇತಗಳು

ಭೂತಾರಾಧನೆ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂಕೇತಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಪುರಾಣಲೋಕದ ಅತಿಮಾನುಷ ವೃತ್ತಾಂತಗಳನ್ನು ಅಲೌಕಿಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿ ನಿರೂಪಿಸಲು ಸಂಕೇತಗಳು ಸಹಾಯಕವಾಗಿವೆ. "ಯಕ್ಷಗಾನವು ಪುರಾಣ ಪ್ರಪಂಚದ ಲೋಕಲೋಕಾಂ-ತರಗಳಲ್ಲಿ ವಿಹರಿಸುತ್ತಾ ದೇವ ಯಕ್ಷ ಗಂಧರ್ವ ರಾಕ್ಷಸಾದಿ ಅತಿಮಾನವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಂಪರ್ಕ ಇರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಇಡಿಯ ಪೌರಾಣಿಕ ರೂಪಕವೇ ಮಾನವ ಮನೋಪ್ರಪಂಚದ ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ ಪ್ರತಿಮೆಯೆಂದರೂ ಸಲ್ಲುವುದು" (ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರ, ೧೯೮೦ ಪು. ೨೭೧). ಭೂತಾರಾಧನೆ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ, ವೇಷಭೂಷಣ, ಕುಣಿತ, ಮಾತುಗಳು ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮಗಳಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಈ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಅವಾಸ್ತವ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ.

ಭೂತಾರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಭೂತದ ವೇಷವು ಕುಣಿಯುವ ಅಂಗಣವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗೆ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಉಗ್ರ ನರ್ತನಕ್ಕೆ, ಬೇಟೆಯ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ, ಗ್ರಾಮ ಸಂಚಾರಕ್ಕೆ ಈ ಅಂಗಣವು ಸಾಂಕೇತಿಕ ವೇದಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಪುರಾಣ ಜಗತ್ತಿನ ಅತಿಮಾನುಷ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಬಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಎದುರು ಈ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತಮ್ಮ ಆರಾಧ್ಯದೈವಗಳಿಗೆ ಪ್ರೀತಿಯ ಕಾಣಿಕೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿ ಗೌರವಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆ ಈ ಅಂಗಣದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಅವಾಸ್ತವಗಳ ಮಧ್ಯಂತರ ಜಗತ್ತಾಗಿ ಈ ಅಂಗಣವು ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಕಂಬಗಳ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ರಂಗಸ್ಥಳವು ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ಸಾಂಕೇತಿಕ ವೇದಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಸ್ವರ್ಗ, ನರಕ, ಪಾತಾಳ, ರಣರಂಗ, ಭೂಲೋಕ, ಸರೋವರ, ಸಮುದ್ರ, ಅರಣ್ಯ, ಅರಮನೆ, ಯಜ್ಞಕುಂಡ, ನಗರ–ಹೀಗೆ ಒಂದು ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಬಗೆಬಗೆಯಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯ ಪರಿಕರಗಳ ನೆರವಿಲ್ಲದೆ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಭೂತಾರಾಧನೆ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿರುವ ಅನೇಕ ವಿಧಿವಿಧಾನಗಳು ಸಾಂಕೇತಿಕ-ವಾಗಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾಗವತ ಮತ್ತು ಹಿಮ್ಮೇಳಕ್ಕೆ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಅರ್ಥಗಳಿವೆ. ಭೂತಗಳು ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷಗಳು ಹಿಡಿಯುವ ಆಯುಧಗಳು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧ ಮತ್ತು ಸಾವನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಭೂತಾರಾಧನೆ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಯಜ್ಞದ ಪ್ರತೀಕವೆಂಬುದಾಗಿ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. (ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರ, ೧೯೭೮ ಪು. ೧೧೨; ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್, ತಾಳ್ತಜೆ. ೧೯೭೪ ಪು. ೪೨)

ಭೂತಾರಾಧನೆ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದ ನಡುವೆ ಹೋಲಿಕೆಗಳಿರುವುದನ್ನು ಭೂತಾ-ರಾಧನೆಯ ಪ್ರಾಚೀನ ಪ್ರಭೇದವಾಗಿರುವ 'ಜಾಲಾಟ'ವು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತದೆ. ಜಾಲಾಟ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದ ನಡುವೆ ಇರುವ ಮಹತ್ವದ ಹೋಲಿಕೆ ಎಂದರೆ 'ತೆರೆಕಲಾಸು' ಕುಣಿತದ ಭಾಗ. (ಈ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಸಮಾದಿಯಾಗಿ 'ತೆರೆಕ್ಲಾಸು', 'ತೆರೆಕಲಾಶ'

'ಸಭಾಕ್ಲಾಸು', 'ಸಭಾಕಲಾಶ' ಶಬ್ದಗಳು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿವೆ). ಜಾಲಾಟದಲ್ಲಿ ಎರಡು ವೇಷ-ಗಳು 'ತೆರೆಕಲಾಸು' ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತವೆ. ತುಳುವಿನಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು 'ತೆರೆಪಪಾರ್ಟ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ೬

ಭೂತಾರಾಧನೆ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಅವುಗಳ ಬಣ್ಣ. ವೇಷಭೂಷಣ, ಕುಣಿತ, ಸಂಕೇತಗಳ ಮೂಲಕ ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮೂಲಕ ಸಮಗ್ರ-ವಾಗಿ ನೋಡಿದಾಗ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಅನೇಕ ಹೋಲಿಕೆಗಳಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಭೂತಗಳ ಪಾಡ್ದನಗಳು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಕಥೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ-ಗಳು ರಚನೆಯಾಗುತ್ತಿವೆ. ಹತ್ತು ಹದಿನೈದು ವರ್ಷಗಳಿಂದೀಚೆಗೆ ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ರಂಗ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ. ಕೋಟಿ–ಚೆನ್ನಯ, ದೇವು ಪೂಂಜ-ಪ್ರತಾಪ, ತುಳುನಾಡ ಸಿರಿ, ಅಮರ ಶಿಲ್ಪಿ, ವೀರ ಕಲ್ಕುಡ, ದೈವ ಕೊಡಮಣಿತ್ತಾಯ, ಕೋರ್ದಬ್ಬು-ತನಿಮಾನಿಗ ಮೊದಲಾದ ತುಳು ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳ ಮೇಳದವರು ನೀಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ತುಳು ಜನಪದ ಪುರಾಣಗಳಾಗಿರುವ ಪಾಡ್ದನಗಳ ಕಥೆಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕಾರಣದಿಂದ ತುಳುವರನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಭೂತಗಳಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಪಡದ ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಭೂತಗಳ ವೇಷಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಭೂತಗಳ ಶಿರೋಭೂಷಣಗಳಾಗಿರುವ ತಿರಿಮುಡಿ, ಕದಿಮುರ್ಡಿ, ತಿರಿಗುಬ್ಬೆ, ತಲೆಪಟ್ಟ, ಅಣಿಗಳ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯ ವಿವಿಧ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

೧ ಶೇಣಿಯವರ ಈ ವಾದವು ಸಮರ್ಥನೀಯವಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಗಾಣಿಗ, ಜಾಡ, ಬೋವಿ ಜನಾಂಗದವರಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಆರ್ಥಿಕ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇರಲಿಲ್ಲ. ವರ್ಷದ ಕೆಲವೇ ಋತುಗಳಲ್ಲಿ ಉದ್ಯೋಗ ದೊರೆಯುವ ಈ ಜನಾಂಗದ-ವರಿಗೆ, ಬೇಸಾಯದವರಿಗೆ ದೊರಕದ ಕಾಲಾವಕಾಶ ದೊರೆತದ್ದರಿಂದ ಕಲೆಯ ವಸ್ತ್ರ-ಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುವಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರಬಹುದು.

೨ ಭೂತಗಳ ಚಾರಿತ್ರಿಕ, ಪೌರಾಣಿಕ, ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿರಿ: ಡಾ. ಕೆ. ಚಿನ್ನಪ್ಪ ಗೌಡ., **ಭೂತಾರಾಧನೆ: ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ** (ಅಪ್ರಕಟಿತ ನಿಬಂಧ, ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ, ಮಂಗಳಗಂಗೋತ್ರಿ ೧೯೮೮)

೩ ಪಾಡ್ದನಗಳ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ನೋಡಿರಿ: ಡಾ. ಬಿ. ಎ. ವಿವೇಕ ರೈ, **ತುಳು ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ** ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಬೆಂಗಳೂರು. ೧೯೮೫.

೪ ಧರ್ಮಮೂಲ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮದ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ–ವಿವರಗಳಿಗೆ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು:

೧. ರಾಜೇಂದ್ರ ಡಿ. ಕೆ. : **ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ** ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಮೈಸೂರು ವಿ.ವಿ. ೧೯೮೦

೨. ರಂಗನಾಥ್ ಹೆಚ್.ಕೆ. : **ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ** ಸುರುಚಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು ೧೯೭೮

೩. ರಂಗಣ್ಣ ಎಸ್.ವಿ. : **ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳು** ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಮೈಸೂರು ವಿ.ವಿ. ೧೯೭೦

೪. Hastings, James (Ed) : Encyclopaedia of Relegion and Ethics, Edinburgh: T&T Clark, 1967

೫. Keith A B. : "Sanskrit drama in its origin, development, theory and practtice" Oxford University Press, London 1924

೫ ಹೆಸರುಗಳ ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸುವ ತುಲನಾತ್ಮಕ ಪಟ್ಟಿಗೆ ನೋಡಿರಿ: **ಭೂತಾರಾಧನೆ: ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ** [ಈ ನಿಬಂಧದ ಏಳನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯ]

೬. 'ಜಾಲಾಟ'ದ ಕುರಿತಂತೆ ವಿವರವಾದ ಮಾಹಿತಿಗಳಿಗೆ ನೋಡಿರಿ: ಕೆ. ಚಿನ್ನಪ್ಪ ಗೌಡ., **ಜಾಲಾಟ**, ಚಿಂತನ ಪ್ರಕಾಶನ, ಶ್ರೀ ಡಿ.ವಿ. ಕಾಲೇಜು, ಉಜಿರೆ ೧೯೮೫ ಜಾಲಾಟ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನ-ಇದರ ತೌಲನಿಕ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಇದೇ ಲೇಖಕರ 'ಭೂತಾರಾಧನೆ- ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ' ನಿಬಂಧವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು [ಅಧ್ಯಾಯ ಏಳು]

ಪರಾಮರ್ಶನ ಸಾಹಿತ್ಯ

೧. ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರ,
೧೯೭೭ "ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹೆಜ್ಜೆ ಗುರುತುಗಳು" ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿರುವ ಲೇಖನ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು ಬೆಂಗಳೂರು

೨. ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರ,
೧೯೮೦ "ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ" ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದದಲ್ಲಿರುವ ಲೇಖನ. ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟ, ಮುಳಿಯ; ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ ಎಂ. [ಸಂ.] ಪೊಳಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಸ್ಮಾರಕ ಸಮಿತಿ, ಮಂಗಳೂರು

೩. ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ ತಾಳ್ತಜೆ.,
೧೯೭೪. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಭಾ. ಅಭ್ಯುದಯ ಪ್ರಕಾಶನ, ಉಪ್ಪಿನಂಗಡಿ

೪. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ, ಶೇಣಿ,
೧೯೮೧, ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ನಾನು, ಶ್ರೀ ಶೇಣಿ ಸನ್ಮಾನ ಸಮಿತಿ, ಕನ್ನಡ ಸಂಘ, ಸಂತ ಫಿಲೋಮಿನಾ ಕಾಲೇಜು, ದರ್ಬೆ ಪುತ್ತೂರು

೫. ಚಿನ್ನಪ್ಪ ಗೌಡ ಕೆ.,
೧೯೮೫, ಜಾಲಾಟ, ಚಿಂತನೆ ವೇದಿಕೆ ಶ್ರೀ ಡಿ.ಎಂ. ಕಾಲೇಜು, ಉಜಿರೆ

೬. ಚಿನ್ನಪ್ಪ ಗೌಡ ಕೆ.,
೧೯೮೮ ಭೂತಾರಾಧನೆ ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ [ಅಪ್ರಕಟಿತ ನಿಬಂಧ], ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ, ಮಂಗಳ ಗಂಗೋತ್ರಿ

೭. ರಾಜೇಂದ್ರ ಡಿ.ಕೆ.,
೧೯೭೧ ಯಕ್ಷಗಾನ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು, ಚುಂಚನಗಿರಿ.

೮. ವಿವೇಕ ರೈ ಬಿ.ಎ.,
೧೯೮೫, ತುಳುಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಬೆಂಗಳೂರು

೯. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ ಕೆ.,
೧೯೬೩, ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ, ಹರ್ಷ ಮುದ್ರಣ ಪ್ರಕಟಣಾಲಯ ಪುತ್ತೂರು

೧೦. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ ಕೆ.
೧೯೭೪ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ ಮೈಸೂರು

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯದ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ

ವೆಂಕಟರಾಜ ಪುಣಿಂಚತ್ತಾಯ ಎಡನೀರು

ಪ್ರಕೃತಿಯಿಂದ ಮನುಷ್ಯನು ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಪಡೆದ, ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯನ್ನೂ ಕಲಿತ. ವಿರುದ್ಧ ವರ್ಣಗಳ ಅನುಯೋಜ್ಯವಾದ ಸಮ್ಮಿಲನವು ಮಾನವನ ಕಣ್ಣಿಗೆ ರಂಜನೀಯವಾಗಿ ಕಂಡಿತು. ಆಗಲೇ ವರ್ಣವಿನ್ಯಾಸಕಲೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಲಲಿತಕಲೆಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಅನಾದಿಯಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ.

ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಲಿತ ಮಾನವ ಬಣ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವವನ್ನೂ ಕಾಣತೊಡಗಿದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಲ್ಲ. ಒಂದೊಂದು ಬಣ್ಣ ಆತನ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಒಂದೊಂದು ಭಾವವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿತು. ಅವುಗಳ ಸಮ್ಮಿಲನವಂತೂ ಇನ್ನಷ್ಟು ಭಾವವೈವಿಧ್ಯಗಳಿಗೆ ನಾಂದಿಯನ್ನು ಹಾಡಿತು. ಈ ಭಾವ ಕಲ್ಪನೆ ದೇಶಕಾಲಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದಾಗಿ ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಇದೆ. ಆಗ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ನಾವು ಅರ್ಥಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಅರ್ಥ ಮಾಡಲು ತೊಡಗಿದಾಗ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ 'ಕವಿಸಮಯ'ವಿದ್ದಂತೆ, ಕಲೆಗಳಲ್ಲೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ 'ಕಲಾ ಸಮಯ'ವನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಕಲಾಸಮಯವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳದೆ ಕಲೆಯ ಭಾವಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ನಾವು ತಿಳಿಯಲಾರೆವು.

ಪ್ರಕೃತ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವರ್ಣಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ 'ಕಲಾ ಸಮಯ'ವನ್ನು ಈಗ ಗಮನಿಸೋಣ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಪ್ರಾರಂಭಹಂತದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಿದ್ದಂತೆ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅತಿ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರವೆಂದರೆ ಹನುಮನಾಯ್ಕ. ಆತ ಕಥಾನಾಯಕನ ಸಹಾಯಕನಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸತಕ್ಕವ. ಮೂಡಲಪಾಯದಲ್ಲಿ ಈಗಲೂ ಆ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಕಂಚುಕಿ, ವಿದೂಷಕ, ಪ್ರತೀಹಾರೀ, ಮಾಗಧ ಇತ್ಯಾದಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಎಲ್ಲ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಆತನೊಬ್ಬನೇ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಆತನ ವೇಷವೂ ಅಷ್ಟೆ. ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯೂ ಅಷ್ಟೆ. ಮುಖದಲ್ಲೊಂದು ದೊಡ್ಡ ಬಿಳಿಯ ತಿಲಕ, ಕಪ್ಪು ಅಥವಾ ಬಿಳಿಯ ಮೀಸೆ, ಕೆಂಪಂಚಿನ ಬಿಳಿಯ ಧೋತ್ರ, ನೀಲಕಸೆಯ ಅಂಗಿ, ಕೈಯಲ್ಲೊಂದು ಉದ್ದನೆಯ ಕೋಲು ಇಷ್ಟಿದ್ದರೆ ಹನುಮನಾಯ್ಕನ ವೇಷ ಸಿದ್ಧವಾಯಿತು. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹನುಮನಾಯ್ಕ ಮರೆಯಾಗಿ ಎಷ್ಟೋ ವರ್ಷಗಳು ಸಂದುಹೋದುವು. ಹನುಮನಾಯ್ಕನನ್ನು ಹೋಲುವ ದೊಡ್ಡಾಟದ ಸಾರಥಿಯಾಗಲಿ, ಸಣ್ಣಾಟದ ದೂತನಾಗಲಿ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಏನೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲ. ವೇಷದಲ್ಲಿರುವ ಬದಲಾವಣೆ ಯಾವುದೆಂದರೆ ಸಾರಥಿ ಹಾಗೂ ದೂತರಿಗೆ ಎದೆಕವಚ, ಕೈಕಟ್ಟು, ಭುಜಕಟ್ಟುಗಳು ಇರುತ್ತವೆ.

ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕೋಡಂಗಿಗೂ ವಿಶೇಷ ಬಣ್ಣಗಳ ಲೇಪ ಇದ್ದಿರಲಿಲ್ಲ. ಮುಖದಲ್ಲಿ, ಕೆಲವೆಡೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹಣೆಯಲ್ಲಿ, ಬಿಳಿಯ ಬೊಟ್ಟುಗಳನ್ನು

ಹಾಕಿಕೊಂಡರಾಯಿತು. ಕೋಡಿಸಂಥ ಟೋಪಿ, ಉದ್ದನೆಯ ಪೌರಂಗಿ, ಬಿಳಿ ಅಥವಾ ಕರಿಯ ಪೈಜಾಮ, ಬಿಳಿ ಅಥವಾ ಕಪ್ಪು ಮೀಸೆ-ಇದಿಷ್ಟು ಕೋಡಂಗಿಯ ಸಮಗ್ರರೂಪವೆನ್ನಬಹುದು.

ಈ ಬಿಳಿಯ ಬಣ್ಣದ ಚುಕ್ಕೆಗಳು ಹಾಸ್ಯದ ಸಂಕೇತಗಳು. ಭರತ ಸಾರಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲೂ ಈ ಮಾತು ಬರುತ್ತದೆ.

> ೧. ಶ್ಯಾಮೋ ಭವತ್ತು ಶೃಂಗಾರಃ
> ಸಿತೋ ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರವರ್ತಕಃ
> ಕಪೋತಃ ಕರುಣಶ್ಚೈವ
> ರಕ್ತೋರೌದ್ರ ಪ್ರವರ್ತಿತಃ

ಅಂತೂ ಬಿಳಿಯ ಬಣ್ಣವು ಹಾಸ್ಯಪ್ರವರ್ತಕವೆಂಬುದು ಸರ್ವಾಭಿಮತವಾಗಿದೆ.

ಕಥಕ್ಕಳಿಯಲ್ಲಿ ತಾಡಿವೇಷ, ಕತ್ತಿವೇಷ, ಕರಿವೇಷ, ಮಿನುಕ್ಕುವೇಷ ಎಂಬುದಾಗಿ ವೇಷಗಳನ್ನು ವಿಭಜಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆಶ್ಚರ್ಯವೆಂದರೆ ಕಥಕ್ಕಳಿಯಲ್ಲಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ದೂತ, ಋಷಿ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಿನುಕ್ಕುವೇಷದ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ವಸಿಷ್ಠರಿಗೂ, ನಾರದರಿಗೂ ಬಿಳಿಯ ಗಡ್ಡ ಇರುತ್ತದೆ. ಮಿನುಕ್ಕುವೇಷ ಅಂದರೆ 'ಮಿನುಗುವ ವೇಷ' ಎಂದರ್ಥ. ಮಿನುಗುವ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಮುಖಕ್ಕೆ 'ಜಿಗ್ ಜಿಗ್ ಪುಡಿ' ಹಾಕಿ ಮುಖ ಮಿನುಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಮಿನುಕ್ಕು ವೇಷಗಳಿಗೆ ಮುಖಕ್ಕೆ ನಸುಕೆಂಪು ಹಳದಿ ಮಿಶ್ರಿತ ಅರದಾಳವನ್ನು ಹಚ್ಚುವುದು ಪದ್ಧತಿ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಸ್ಯಪಾತ್ರವಾದ ವನಪಾಲಕನು ಕಥಕ್ಕಳಿಯಲ್ಲಿ ವೆಳ್ಳತ್ತಾಡಿ (ಬಿಳಿಗಡ್ಡ) ಎಂಬ ವಿಭಾಗಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತಾನೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ವೇಷಗಳಿಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಸ್ಯವೇಷಗಳಿಗೂ ಯಾವುದೇ ಸಾಮ್ಯವಿದ್ದಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಮೂಡಲಪಾಯ, ಸಣ್ಣಾಟ, ದೊಡ್ಡಾಟ ಮುಂತಾದ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳ ಹಾಸ್ಯವೇಷಕ್ಕೂ ಇಂದಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ ಹಾಸ್ಯವೇಷಕ್ಕೂ ಸಹ ಹೋಲುವೆಯಿಲ್ಲ.

ಹಾಗಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಇತರ ಕಲಾರೂಪಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ವಿಮರ್ಶಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಇವಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಒಂದು ವರ್ಣವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿದೆ. ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ಸ್ವರೂಪ ಇದೆ. ಆದರೆ ಈ ಸ್ವರೂಪ ಕಲ್ಪನೆ ಎಂದಿನಿಂದ ಯಾರಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು ಎಂದು ಸಹಾ ನಾವು ಊಹಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ನಮಗೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದ ವೇಷಗಳ ಅವಶೇಷಗಳು ಇಂದು ಸಿಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದರೂ ಸಂಗೀತ ಕಲಾವಿದರೂ ಕೂಡ್ಲು ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೇಳದ ನಿರ್ವಾಹಕರೂ ಸಾಹಿತಿಗಳೂ ಆದ ದಿವಂಗತ ಕೂಡ್ಲು ಸುಬ್ರಾಯ ಶಾನುಭಾಗರು ತಮ್ಮ ಮನೆಯ ಗೋಡೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ಕೆಲವು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪಾತ್ರಗಳ ತೈಲಚಿತ್ರಗಳು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ನಮಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಳೆಯ ವೇಷಗಳ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಸುತ್ತವಾದರೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಅವರು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಕ್ಯಾಮರ ಇಲ್ಲದ ಆ ಕಾಲದ ಪ್ರಾಚೀನ ವರ್ಣವಿಧಾನಗಳನ್ನು ನಾವು

---

೧ ಶ್ಯಾಮ:– ತಿಳಿಹಸುರು–Light green

ಊಹಿಸುವುದಾದರೂ ಹೇಗೆ? ಅಂತೂ ಸದ್ಯ ನಮಗೆ ಲಭ್ಯವಾಗುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿಂದ ಹಳೆಯ ಅನುಭವಸ್ಥರ ಹೇಳಿಕೆಗಳಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿರುತ್ತೇನೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಕಥಕ್ಕಳಿ ನಾಟಕ ಮುಂತಾದ ಇತರ ಕಲಾರೂಪಗಳ ವರ್ಣ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ವಿಧಾನದಿಂದ ಮೆರಗುಗೊಂಡು ಜನರಂಜನೆಗಳಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಈ ಕಲಾರೂಪದ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆನ್ನ-ಬೇಕು. ಇತ್ತೀಚೆಗಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಅವು ಸ್ವಲ್ಪ ಸುಧಾರಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದದ್ದೂ ಇರಬಹುದು. ಏನಿದ್ದರೂ ಈಗ ನಮಗೆ ತಿಳಿದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವುಗಳ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ಆ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಸ್ಯಪಾತ್ರಗಳು ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿವೆ. ಕೋಡಂಗಿ, ಹಾಸ್ಯಗಾರ (ಸ್ತ್ರೀವೇಷದೊಂದಿಗೆ ಬರುವವ), ದೇವದೂತ, ರಾಕ್ಷಸದೂತ, ಭೂಲೋಕದ ದೂತ, ಕುದ್ರೆದೂತ, ಹೊಗಳಿಕೆ ದೂತ, ಜೇಹಿನ ದೂತ, ಗಡಿಬಿಡಿದೂತ ಮುಂತಾದ ದೂತವರ್ಗ, ಪುರೋಹಿತ, ಋಷಿ, ವೃದ್ಧಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ಬೈರಾಗಿ, ಕುಂಬಾರ, ಕಟ್ಟಿಗೆ ಮಾರುವವ, ಮಂತ್ರವಾದಿ-ವೈದ್ಯ-ಜೋಯಿಸ, ವನಪಾಲಕ,ಮುದಿಯಪ್ಪಣ್ಣ,ಬಾಹುಕ, ಶನಿಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ಅಪಶಕುನದ ಒತ್ತೆಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ಅತ್ತೆ.ವಿಧವೆ, ಮುದುಕಿ, ಭಿಕ್ಷುಕಿ, ದೂತಿ, ಮಂಥರೆ, ಕುಬ್ಜೆ ಜಾಂಬವ, ವಿಜಯ. ಮಕರಂದ. ದಾರುಕ, ಗೋವಳ, ಚಿತ್ರಗುಪ್ತ, ಕೊಕ್ಕೆಜಿಕ್ಕ–ಇವಲ್ಲದೆ ಬ್ರಹ್ಮ, ಬೃಹಸ್ಪತಿ, ನಾರದ, ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯ, ವಸಿಷ್ಠ, ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರ-ಗಳು ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾಗಿ ಹಾಸ್ಯಗಾರನಿಗೇ ಮೀಸಲಾಗಿವೆ.

ನಾರದ, ಬೃಹಸ್ಪತಿ ಮುಂತಾದ ಬಿಡಿ ಪಾತ್ರಗಳು ನಿಜವಾಗಿ ಹಾಸ್ಯಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಮೇಳದ ಸೌಕರ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹಾಸ್ಯಗಾರನ ಪಾಲಿಗೇ ಸೇರಿರುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪವನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿ ಬರಬಹುದು. ಇವಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಗಂಭೀರ ಪಾತ್ರಗಳು ಹಾಸ್ಯಗಾರನ ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿವೆ. ಈ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಣೆ ಹಾಸ್ಯಗಾರನಿಂದಲೇ ನಡೆಯುವುದರಿಂದ ಆತನ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಹಾಸ್ಯದ ಕಣ್ಣಿಂದ ನೋಡತೊಡಗಿದರು. ಅಲ್ಲದೆ ಹಾಸ್ಯಗಾರ ಪರಂಪರೆಯ ಕೆಲವು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಆಶಯಗಳೂ ಈ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿಸಲು ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಅಂತೂ ಹಾಸ್ಯವಲ್ಲದ ಅನೇಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ಪರಂಪರೆ-ಯಿಂದಲೇ ಸಭಿಕರ 'ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾನ್ಯತೆ'ಯನ್ನು ಪಡೆದು ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಏನಿದ್ದರೂ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬ್ರಹ್ಮ, ಬೃಹಸ್ಪತಿ, ನಾರದ, ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯ, ವಸಿಷ್ಠ, ಕಶ್ಯಪ, ಗರ್ಗ ಈ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ 'ಹಾಸ್ಯವರ್ಣಿಕೆ'ಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಖಂಡಿತ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಗಾರನ ಸ್ಥಾನಮಾನವೇನು–ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಮೇಳದ ಚೌಕಿಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಉದಾಹರಣೆ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಚೌಕಿಯ ಮುಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ದೇವರ ಕೀರ-ಪಾವರೆ. ಅದರ ಎದುರುದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಗಾರನ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯ ಸ್ಥಾನ ನಿಗದಿಯಾಗಿರು-ತ್ತದೆ. ಆ ಸ್ಥಾನ ಆತನಿಗೊಬ್ಬನಿಗೇ ಮೀಸಲಾದುದು. ಶೃತಿಗಾರ, ಭಾಗವತ, ಮದ್ದಳೆಗಾರ, ಸ್ತ್ರೀವೇಷಧಾರಿ ಹಾಗೂ ಹಾಸ್ಯಗಾರ–ಈ ಐದು ಮಂದಿ ಬಯಲಾಟದ ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದ

ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಇರಬೇಕಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು. ಅದರಲ್ಲೂ ಆಗಾಗ್ಗೆ ಚೌಕಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಇರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದರೆ ಹಾಸ್ಯಗಾರ. ಒಂದು ಸಮಗ್ರ ಕಥೆಯು ಬಿಡಿ ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ಆತನ ಪಾಲಿಗೇ ಬೀಳುವುದರಿಂದ ಆತನಿಗೆ ಬಣ್ಣ ಬದಲಾಯಿಸಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭವಿರುವುದರಿಂದ ಚೌಕಿಯಲ್ಲಿ ಆತನಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಸ್ಥಾನ ಮೀಸಲಿಡ-ಬೇಕಾಗಿ ಬಂತು. ಹಾಸ್ಯಗಾರನು ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವ ಆ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ "ಅಡ್ಡ ಚೌಕಿ"ಯೆಂಬ ಒಂದು ರೂಢಿಯ ಹೆಸರೂ ಇದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಸ್ಯಗಾರನ ಪಾತ್ರದ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು:

i) ದೇವದೂತ, ಹೊಗಳಿಕೆ ಹಾಸ್ಯಗಾರ, ದಾರುಕ, ಅತಿಕಾಯನ ಸಾರಥಿ ಈ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಿರುತ್ತದೆ. ವೇಷಭೂಷಣ ಮೀಸೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ಬದಲಾವಣೆಯಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯ ತಳಹದಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಲ-ಭೂತವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇನೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದೇ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯ ತಳಹದಿ ನಾರದಾದಿ ವೈಷ್ಣವ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಸಾಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ವರ್ಗಕ್ಕೊಳಪಟ್ಟ 'ದೇವದೂತ'ನ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದರೆ ಸಾಕು.

ದೇವದೂತನಿಗೆ ನಸುಗೆಂಪು ನಸುಹಳದಿ ಮಿಶ್ರಿತ ಬಿಳಿಯ ಬಣ್ಣದ ಪಾಕವನ್ನು ಮೊದಲು ಮುಖಕ್ಕೆ ಲೇಪಿಸಬೇಕು. ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ವೈಷ್ಣವನಾಮ [U] ಅಂದರೆ ಆಯತ-ವರ್ತುಲಾರ್ಧದಂತಿರುವ, ಗೋಪೀನಾಮದ ಸಂಕೇತವಾಗಿರುವ ಬಿಳಿಯನಾಮ. ಅದರ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಂಗಾರಕನಾಮದ ಸಂಕೇತವಾಗಿರುವ ಕಪ್ಪಗಿನ ಉದ್ದ ರೇಖೆ. ಬುಡದಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷತೆಯ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕೆಂಪು ತಿಲಕ. ಕಣ್ಣು ಕಿವಿಗಳ ನಡುವಣ ಅಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಸಮೀಪವಾಗಿ ಗೇರುಬೀಜದ ಆಕಾರದ ಬಿಳಿಯರೇಖೆ. ರೇಖೆಯೊಳಗೆ ಕೆಂಬಣ್ಣದ ಲೇಪ. ಹುಬ್ಬುಗಳಿಗೆ ಕಾಡಿಗೆ ತುಟಿಗೆ ಕೆಂಪು. ಸಹಜವಾಗಿರಬಹುದಾದ ಮೀಸೆಯು ರಚನೆ ಇಷ್ಟಿದ್ದರೆ ಈ ವರ್ಗಕ್ಕೊಳಪಟ್ಟ ಎಲ್ಲಾ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ನಿಭಾಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಇದು ಮಾಧ್ವಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ. ಹಣೆಯ ನಾಮವು ಗೋಪಿ-ಅಂಗಾರಕ-ಅಕ್ಷತಲೇಪನವನ್ನು ಕೆನ್ನೆಯ ರೇಖೆಗಳು ಮಾಧ್ವ-ಮುದ್ರೆಯನ್ನೂ ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತವೆ. ಇತರ ವೇಷ ವಿಧಾನಗಳು ಹೀಗಿವೆ.

ಬಾಲ ಇಲ್ಲದ ಮುಂಡಾಸು[೧], ಬಿಳಿಯ ಉದ್ದಂಗಿ, ಬಿಳಿಯ ಕಚ್ಚೆ ಅಥವಾ ಪೈಜಾಮು, ಸೊಂಟಕ್ಕೂ ಹೆಗಲಿಗೂ ಉಪಯೋಗವಾಗುವ ಸೋಗೆವಲ್ಲಿ, ಸಾತ್ವಿಕದ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಇವೆಲ್ಲ ಬಿಳಿಯಾಗಿಯೇ ಇರುವುದು ರೂಢಿ. ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮೀಸೆ-ಯನ್ನು ಮಸಿಯಿಂದ ಬಳಿಯುತ್ತಿದ್ದರೆ ಈಗ ಕ್ರೇಪ್‌ಪೇರನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ಕ್ಲಿಪ್‌ಮೀಸೆಯ ಬಳಕೆ ಹೆಚ್ಚು. ಈ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ದಾರುಕಾದಿ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಜರಿಯ ಪೋಷಾಕುಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದಿದೆ.

(ii) ಭೂಲೋಕದ ದೂತ:

ಈ ದೂತನ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ವ್ಯಂಜಿಸುವ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯ ಅಂಶವಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಹಲ್ಲುಗಳ ಲೋಪ, ಉಬ್ಬುಹಲ್ಲು, ಓರೆಮೀಸೆ

೧ ಕೆಲವರು ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣದ ಮುಂಡಾಸನ್ನೇ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ.

ಇತ್ಯಾದಿ ಸಣ್ಣಮಟ್ಟಿನ ವಿಕಾರಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಆಸ್ಪದವಿದೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ವಿಕಾರಗಳಿಗೆ ಅಂಗೀಕಾರವಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಹಾಸ್ಯರಸದ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಈ ರೀತಿಯ ವಿಕಾರಗಳು ಪೋಷಕವಾಗುತ್ತವೆ-ಎಂಬುದು ಬಲ್ಲವರ ಅಭಿಮತ. ವಿಕಾರಗಳು ಅಂಗದಲ್ಲಿ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ-ಹೀಗೆ ಮೂರು ವಿಧಾನಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಬಹುದಾದ್ದ-ರಿಂದ (ವಿಕೃತಾಂಗವಚೋವೇಷೈ:-ಎಂಬ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಮಾತಿನಂತೆ) ಹಾಸ್ಯರಸದ ಅಭಿ-ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ 'ಅಂಗವಿಕಾರ'ದ ರಚನೆಗೂ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಕೊಟ್ಟಂತಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ ಪದ್ಧತಿಯಂತೆ ದೇವದೂತನಿಗೆ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯವ್ಯಂಜಕವಾದ ಅಂಶ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಭೂಲೋಕದ ದೂತನ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ತಲಪುವಾಗ ಸಣ್ಣಮಟ್ಟಿನ ಒಂದು ವಿಕೃತಿಯ ಉಲ್ಲೇಖ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಕೃತಿಯ ಪೂರ್ಣ ಅಂಶವು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ರಾಕ್ಷಸದೂತರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ

ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯ ವಿಧಾನ:

ದೇವದೂತನ ಬಣ್ಣದ ತಳಹದಿಯನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಭೂಲೋಕದ ದೂತನ ಮುಖವಿಕಾರದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಮೇಲಿನ ಎರಡು ಹಲ್ಲುಗಳನ್ನು ಮುಚ್ಚಿ ಕಾಣಿಸದಂತೆ ಮಾಡಿ, ಕೆಳಗಿನ ತುಟಿಯಲ್ಲಿ ಬಿಳಿಯ ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಹಲ್ಲುಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಅದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವಂತೆ ಅದರ ಸುತ್ತಲೂ ಸಪೂರವಾದ ಕಪ್ಪುಗೆರೆ-ಯನ್ನು ಬರೆಯಬೇಕು. ಕೆಲವರು ಹಾಳೆಯಿಂದಲೋ, ಬಿಳಿಯ ಪ್ಲಾಸ್ಟಿಕ್ ಬಾಚಣಿಗೆ-ಯಿಂದಲೋ, ಸಿಗರೇಟ್ ಪ್ಯಾಕಿನ ಒಳರಟ್ಟಿನಿಂದಲೋ ಕೃತಕ ಹಲ್ಲುಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿ, ಬಾಯೊಳಗೆ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಇದೇ ರೀತಿ ಮೀಸೆಯಲ್ಲೂ ಓರೆಕೋರೆ ಅಂಕುಡೊಂಕು-ಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಿದೆ.

ವೇಷ ವಿಧಾನ: ಜಾಲ ಇರುವ ಮುಂಡಾಸು ಮತ್ತು ಚಿತ್ರವಿಚಿತ್ರವಾದ ಬಣ್ಣದ ಉದ್ದಂಗಿ ಪೈಜಾಮು ಸೋಗೆವಲ್ಲಿಗಳು.

(iii) ರಾಕ್ಷಸರ ದೂತ

ರಾಕ್ಷಸ ದೂತ ವರ್ಗವಲ್ಲಿ ತುಂಬ ವೈವಿಧ್ಯವಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು ರಾಕ್ಷಸ-ದೂತರಲ್ಲಿ ವಿಕಾರಕಲ್ಪನೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾದರೂ ಆ ವಿಕಾರವು ಹಾಸ್ಯಬಿಂಬಕವಾಗಿಯೂ ಇರಬೇಕಾದುದು ಇನ್ನಷ್ಟು ಮುಖ್ಯ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಿಂದಲೇ ಪ್ರಚಾರ-ದಲ್ಲಿರುವ 'ಚಕ್ರ ದೂತ'ನಿಗೆ ನಾವು ಅಗ್ರಸ್ಥಾನ ಕೊಡಬಹುದು. 'ಚಕ್ರ ದೂತ' ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆ. ಕಾಣಲು ಭೀಕರವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದರ ರಚನೆ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೂ ಪೋಷಕವಾಗಿರುವುದು ವಿಶೇಷವೇ ಸರಿ.

ಚಕ್ರದೂತನ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯ ವಿಧಾನ ಹೀಗಿದೆ-ಮೊದಲು ಮೂಗಿನ ತುದಿಗೆ ಬಿಳಿಯ ಬಣ್ಣದ ಸಾಕಷ್ಟು ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ದೊಡ್ಡದಾದ ಒಂದು ಬೊಟ್ಟು ಹಾಕಬೇಕು. ಅದರ ಸುತ್ತಲೂ ದಪ್ಪ ಬೆರಳಿನ ಗಾತ್ರದ ಕಪ್ಪಾದ ವರ್ತುಲವನ್ನು ಬರೆಯಬೇಕು ಅದರ ಹೊರ ಗಡೆ ಪುನಃ ಬಿಳಿಯ ವರ್ತುಲ ಮತ್ತೆ ಕಪ್ಪುವರ್ತುಲ ಹೀಗೆ ಮುಖ ಮುಗಿಯುವಲ್ಲಿವರೆಗೆ ಕಪ್ಪುಬಿಳಿ ಕಪ್ಪುಬಿಳಿ ವರ್ತುಲಗಳನ್ನು ಬರೆದರಾಯಿತು.

ವೇಷವಿಧಾನ:- ಈ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಗೆ ಒಪ್ಪುವಂತೆ ತಲೆಗೂ ಕಪ್ಪುಬಿಳಿ ಗೆರೆಗಳುಳ್ಳ ಉರುಟುಟೊಪ್ಪಿಗೆ, ಅಂತದೇ ಉದ್ದಂಗಿ ಪೈಜಾಮು ಸೋಗೆವಲ್ಲಿಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ.

ರಾಕ್ಷಸದೂತನ ಎರಡನೆಯ ಮಾದರಿ

ಕಿವಿಯ ಕೆಳತುದಿಯಿಂದ ತುಟಿಗಳ ಮೇಲೆ ಹಾದು ಹೋಗಿ ಆಚೆಯ ಕಿವಿಯವರೆಗೆ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಅರ್ಧಚಂದ್ರಾಕಾರವಾಗಿ, ಸುಮಾರು ಒಂದು ಅಂಗುಲದಷ್ಟು ಅಗಲದ ಬಿಳಿ ಬಣ್ಣಬಳೆದು ಅದರ ನಡುವೆ ಕಪ್ಪಿನ ಒಂದು ಉದ್ದಗೆರೆ ಹಾಗೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಪ್ಪು ಅಡ್ಡಗೆರೆ-ಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವ ಮೂಲಕ ಒಂದು ತಲೆಬುರುಡೆಯ ಕಲ್ಪನೆ ಬರುವಂತೆ ಮೇಲು ದವಡೆ ಹಾಗೂ ಕೆಳದವಡೆಗಳ ಚಿತ್ರವನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದು. ಅನಂತರ ಕಣ್ಣಿನ ಸಹಿತ ಮುಖದ ಇತರ ಭಾಗಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಮಸಿಹಚ್ಚುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ವಿಧಾನ. ಇದು ಮುಖದ ಬೀಭತ್ಸತೆ-ಹೆಚ್ಚಿಸಲು ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಮಲೋಕದ ದೂತನಿಗೂ ಇದೇ ವೇಷ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣುಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ಪಾಠಾಂತರಗಳಿವೆ. ಕಣ್ಣಿನ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣಹಚ್ಚಿ ಅದರ ಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದುವಿನ ಹೊರಗಡೆ ಸುತ್ತಲೂ ಕಿರಣದಂತೆ ಬಿಳಿಗೆರೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಈ ಗೆರೆಗಳು ಕಣ್ಣು ಮುಚ್ಚು-ವಾಗ ಹಾಗೂ ತೆರೆಯುವಾಗ ಒಮ್ಮೆ ಸಂಕುಚಿತವಾಗಿ ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ವಿಕಸಿತವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿ-ಕೊಂಡು ನೋಟಕರಿಗೆ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ.)

ಇದರಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಧಾನ ಯಾವುದೆಂದರೆ ಸಹಜ ಕಣ್ಣನ್ನು ಮಸಿಯಿಂದ ಮರೆಯಿಸಿ ಹಣೆಯ ಎಡಬಲ ಬದಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದು. (=ಮಧ್ಯೆ ಬಿಳಿಯ ಬೊಟ್ಟು ಹಾಕಿ ಸುತ್ತಲೂ ಕಣ್ಣಿನ ಆಯತರೇಖೆ ಬರೆದರಾಯಿತು.)

ವೇಷವಿಧಾನ: ವಿಚಿತ್ರಬಣ್ಣದ ಟೊಪ್ಪಿಗೆ ಉದ್ದಂಗಿ ಪೈಜಾಮು ಸೋಗೆವಲ್ಲಿಗಳು. ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಡೊಳ್ಳುಹೊಟ್ಟೆ ಗೂನು ಬೆನ್ನುಗಳ ಆಕಾರವನ್ನು ತಳೆದು ಕಾಣಿಸಿ-ಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಇದೆ.

ರಾಕ್ಷಸದೂತನ ಮೂರನೆಯ ವಿಧಾನ

ಸಿರಿಬಾಯಿದೂತನನ್ನು ರಾಕ್ಷಸವರ್ಗದ ದೂತನಾಗಿ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಅಂಗೀಕರಿಸಿದ್ದಿದೆ. ತುಟಿಯ ಒಂದು ಬದಿಯನ್ನು ಕೆಂಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚಿ ಇನ್ನಷ್ಟು ಉದ್ದವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿ, ಬಾಯಿಯ ನಡುಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬಿಳಿಯ ಹಲ್ಲೊಂದು ಎದ್ದು ಕಾಣುವಂತೆ ಬರೆದು, ಉಳಿದ ಅರ್ಧತುಟಿಗೆ ಏನೂ ಹಚ್ಚದೆ ಹಾಗೆಯೇ ಬಿಟ್ಟು ಸಿರಿಬಾಯಿಯ ಚಿತ್ರಣ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹತ್ತಿಯ ಸುರುಳಿಗೆ ಕೆಂಪು ಹಚ್ಚಿ ಓರೆತುಟಿಯಂತೆ ಬಾಯಿಯ ಒಂದು ಬದಿಗೆ ಅಂಟಿಸು-ವುದೂ ಇದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ದೂತನ ಮಾತೂ ಕೂಡ ತೊದಲಾಗಿರಬೇಕು.

ರಾಕ್ಷಸದೂತನ ನಾಲ್ಕನೆಯ ವಿಧಾನ

ವಿಕಾರವೇ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿರುವ ಹಾಸ್ಯವರ್ಣರೇಖೆಯಲ್ಲಿ 'ಓರೆಬಾಯಿದೂತ' ನನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಪದ್ಧತಿಯಿದೆ. ಒಂದು ಕೆನ್ನೆಗೆ ಹಳದಿ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಹಚ್ಚಿ, ಇನ್ನೊಂದು ಬದಿಯಲ್ಲಿ ಬಾಯಿಯನ್ನು ಓರೆಯಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ ಓರೆಬಾಯಿದೂತನ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ-ಯಾಯಿತು. ಈ ರೀತಿಯ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಮೂಲಕಾಸುರ ಮಾರಿಮುಖಿ ಕಾಲಜಂಘ ಮುಂತಾದ ಕಾಟುರಕ್ಕಸರ ದೂತರಿಗೆ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ.

ರಾಕ್ಷಸದೂತನ ಐದನೆಯ ವಿಧಾನ

ರಾವಣನು ರಾಕ್ಷಸವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವನಾದರೂ ರಾವಣದೂತನು ಇತರ ರಾಕ್ಷಸರ ದೂತರಂತಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿಕಾರವಿಲ್ಲ. ವಿಕಾರಭಾವ ಇದ್ದರೆ ಮೀಸೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಒರೆಮೀಸೆ ಚಿಕ್ಕಗಡ್ಡ ಇದ್ದರೆ ರಾವಣದೂತನ ಕೆಲಸ ಮುಗಿದ ಹಾಗೆಯೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ತುದಿಕೆಳಗಾಗಿರುವ ಚೀನೀಮೀಸೆ ಹಾಗೂ ಚೀನೀಗಡ್ಡಗಳನ್ನೂ ಅಂಟಿಸುವ ಪದ್ಧತಿಯಿದೆ. ಪಟ್ಟೆಹುಲಿಯಂಥಾ ಗೆರೆಗೆರೆಯ ಅಂಗಿ ಪೈಜಾಮ ಸೋಗೆವಲ್ಲಿಗಳನ್ನು ಧರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ರಾಕ್ಷಸದೂತವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಪವಾದವಾಗಿ ಅತಿಕಾಯನ ದೂತನನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸುವುದಿದೆ. ಅತಿಕಾಯ ರಾಕ್ಷಸವಂಶೀಯನಾದರೂ ಆತನ ದೂತ ಭೂಲೋಕದರಾಜ ದೂತನಂತಿರುತ್ತಾನೆ.

ಇತರ ದೂತವರ್ಗ

I ಯುದ್ಧ ದೂತ: ಯುದ್ಧವಾರ್ತೆಯನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಹೆದರಿಕೊಂಡು ಬರುವ ದೂತನಾದರೆ ತಲೆ ಕೆದರಿಕೊಂಡು ಮುಂಡಾಸು ಬಿಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಬಂದರಾಯಿತು. ಮುಖದಲ್ಲಿ ಕೆಂಬಣ್ಣ ಎಳೆದು ಒಂದೆರಡು ಗಾಯಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ

II ಗಡಿಬಿಡಿದೂತ

ಈ ದೂತನಿಗೆ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆ ಏನೂ ಇಲ್ಲ. ಉದ್ದದ ಸೀರೆಯನ್ನೆ ಮುಂಡಾಸನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದರಾಯಿತು, ಮುಂಡಾಸು ಕಟ್ಟುವುದು ಕಟ್ಟಿದಂತೆ ಅದು ಸಡಿಲಾಗಿ ಬೀಳುವುದು-ಇದೇ ಈ ಪಾತ್ರದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ

III ಹೊಗಳಿಕೆ ದೂತ ಅಥವಾ ಹಾಸ್ಯಗಾರ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪೂರ್ವ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀವೇಷದ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹೊಗಳಿಕೆ ದೂತನನ್ನು ಹಾಗೆ ಹೇಳದೆ 'ಹಾಸ್ಯಗಾರ' ಎಂದೇ ನಾಮಕರಣ ಮಾಡಿ ಕರೆಯುವುದು ವಾಡಿಕೆ. ಈತನ ವೇಷವಿಧಾನ-ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ ಎಲ್ಲವೂ ಮುಖ ವಿಕಾರಗಳಿಲ್ಲದ ಭೂಲೋಕದ ರಾಜ ದೂತನಂತೆ ಇರುತ್ತದೆ.

IV ರಾವಣ ದೂತ: ಗಲ್ಲಮೀಸೆ, ಕೆಂಪು ಕಣ್ಣು ಮತ್ತು ತ್ರಿಪುಂಡ್ರನಾಮ ರಾವಣ ದೂತನ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯಾಗಿದೆ.

ವಿಜಯ ಮತ್ತು ಮಕರಂದರು

ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆಂದೇ ಮೀಸಲಾದ. ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳು ವಿಜಯ ಮಕರಂದರದ್ದು. ಕೃಷ್ಣ ಮಿತ್ರರಾದ ಇವರಲ್ಲಿ ವಿಜಯನು ಕೃಷ್ಣ ಲೀಲೆಯಲ್ಲೂ ಮಕರಂದನು ಪಾರಿಜಾತ, ಕೃಷ್ಣಾ-ರ್ಜುನಕಾಳಗಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಇಬ್ಬರದ್ದೂ ವೇಷ ವಿಧಾನ ಒಂದೇ. ಇದು ವೈಷ್ಣವ ಪಾತ್ರವಾದುದರಿಂದ ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ವೈಷ್ಣವ ನಾಮವಿರಬೇಕಾದುದು ಮುಖ್ಯ ಆದರೆ U ಆಕಾರದ ಈ ವೈಷ್ಣವ ನಾಮದ ಬುಡ ಮಾತ್ರ V ಆಕಾರದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಬಿಳಿಯ ಬಣ್ಣದಿಂದ ಇದನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಕೆಂಬಣ್ಣದ ಉದ್ದನಾಮ ಇರಬೇಕು. ಮುಖದ ಬಣ್ಣ ನಸುಕಪ್ಪಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮುಂಭಾಗದ ಎರಡು ಹಲ್ಲು ಕಳಚಿರು-

ವಂತೆ ಕಪ್ಪು ಬಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಮೊಣಕಾಲು ಕಚ್ಚೆ, ಗುಬ್ಬಿಗಳು ಸರಿಯಾಗಿಲ್ಲದ ತುಂಡು ಕೈಯ ಅಂಗಿ, ಕೈಯಲ್ಲೊಂದು ಬಡಿಗೆ, ಕೈಗೆ ಕೀಜಿಯ ಕಡಗಗಳು, ಕುತ್ತಿಗೆಗೆ ಕಾಯಿಸರ ಬ್ರಾಹ್ಮಣವಟುವಿನಂತೆ ಜುಟ್ಟು ಇಟ್ಟು ಅದನ್ನು ಬಾಲದಂತೆ ನೆಟ್ಟಗೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಮಲ್ಲಿಗೆ ಹೂವು ಮುಡಿಯುವುದೂ ಇದೆ. ಜೋಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂಡಕ್ಕಿ ಪುರಿಗಡಲೆ ಚಕ್ಕುಲಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಇರುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಹೀಗೆ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರಂತೆ (ನಾನು ನೋಡಿಲ್ಲ) ಕಪ್ಪು ಛಾಯೆಯ ಮುಖ, ಬಿಳಿಯ ತಿಲಕ, ಮಾಸಿದ ಹರಕು ಅಂಗಿ, ಧಾರವಾಡ ಕಡೆಯ ಕಪ್ಪು ಮುಂಡಾಸು ಇತ್ಯಾದಿ.

ವಿರಾಟ ಪರ್ವದ ಗೋವಳ

ಕಪ್ಪು ಛಾಯೆಯ ಮುಖ, ಅಯ್ಯಂಗಾರರ ನಾಮ, ಕೈಯಲ್ಲೊಂದು ಬೆತ್ತ, ಅಡ್ಡಲುಂಗಿ ಮುಟ್ಟಾಳೆ- ಇಷ್ಟಿದ್ದರೆ ಗೋವಳನ ಪಾತ್ರವಾಯಿತು.

ದಾರುಕ ಮತ್ತು ಅತಿಕಾಯನ ಸಾರಥಿ

ಈಯೆರಡು ಪಾತ್ರಗಳ ವೇಷವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲ. ಪಟ್ಟೆಕಚ್ಚೆ ಹಾಕಿ ಉದ್ದಕೈಯ ಜರಿಯ ಅಂಗಿ ಧರಿಸಿ, ಸೊಂಟಕ್ಕೆ ಡಾಬು ಬಿಗಿಯಬೇಕು. ಒಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಸಾರಥಿಯ ವೇಷ. ಮುಖಕ್ಕೆ ದೇವದೂತನದ್ದೇ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ಬರೆದರಾಯಿತು.

ವಿರಾಟಪರ್ವದ ಕೊಕ್ಕೆ ಚಿಕ್ಕ

ಕೀಚಕನ ಸರ್ವ ಸಚಿವನಾದ ಕೊಕ್ಕೆಚಿಕ್ಕನಿಗೆ- ಮುಖಕ್ಕೆ ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣ ಬಳಿದು ಹಣೆಗೆ ಬಿಳಿಯ ತಿಲಕವಿಡಬೇಕು. ತಲೆಗೆ ಇಡಿ ಜುಟ್ಟು. ಹೆಗಲಿಗೆ ಕಪ್ಪು ವಸ್ತ್ರ. ಮೊಣಕಾಲುಕಚ್ಚೆ. ಕಾಲಲ್ಲಿ ಸಭಿಕರಿಗೆ ಕಾಣುವಂತೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ೨-೩ ಹುಣ್ಣು. ಹುಣ್ಣಿಗೆ ಕೆಂಬಣ್ಣ ಬಳಿದು ನಡುವೆ ಲಸಿಕೆ ಇಳಿಯುವಂತೆ ಬಿಳಿಯ ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚಬೇಕು. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬೀಭತ್ಸರಸಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಾಗಿ ಈ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಬೀಭತ್ಸವೂ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾದ ರಸವಾದುದರಿಂದ ಹಾಸ್ಯಗಾರನೇ ಈ ಪಾತ್ರನಿರ್ವಹಣೆ ಮಾಡುವುದು ಪದ್ಧತಿ.

ದಮಯಂತಿ ಸ್ವಯಂವರದ ಬಾಹುಕ: ಮುಖಕ್ಕೆ ಕಪ್ಪುಛಾಯೆ ಬಳಿದು ಬಿಳಿಯ ತಿಲಕವಿಡಬೇಕು. ಕಪ್ಪು ಪೈಜಾಮ ಅಂಗಿ ಕೈಯಲ್ಲೊಂದು ಕೋಲು ಈ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಾಹುಕ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಬಾಹುಕನನ್ನು ಇಷ್ಟಪ್ಪು ವಿಕಾರವಾಗಿಯೂ ಕೆಲವರು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಬಭ್ರುವಾಹನನ ಮಂತ್ರಿ: ದೊಡ್ಡ ಮುಂಡಾಸು, ಬಿಳಿಯ ಗಡ್ಡಮೀಸೆ, ಡೊಳ್ಳು ಹೊಟ್ಟೆ ಕಚ್ಚೆ-ಅಂಗಿ-ಇವು ಬಭ್ರುವಾಹನನ ಮಂತ್ರಿಯ ಮುಖ್ಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ.

ಮುದಿಯಪ್ಪಣ್ಣ: ಬೇಟೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲೊಂದು ಅಪೂರ್ವ ಸನ್ನಿವೇಶ. ಅಗಿನ ಕುಣಿತ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯಿದೆ. ಬೇಟೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವನಪಾಲಕರ ಹಿರಿಯನಾಗಿ ಬರುವ ಮುದಿಯಪ್ಪಣ್ಣ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕಾಗಿಯೇ

ಕಡೆದಿಟ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಒಂದು ಅಡ್ಡ ನಾಮ (ಒಂದು ಇಡಿಯ ಪಟ್ಟೆಯೆಳೆದಂತೆ) ಎರಡು ಉಬ್ಬು ನಸು ಬಿಳಿಯ ಗಡ್ಡ, ಗಲ್ಲಮೀಸೆ. ದೊಡ್ಡಹೊಟ್ಟೆ, ಕಪ್ಪು ಅಥವಾ ವಿಚಿತ್ರ ಬಣ್ಣದ ಪೈಜಾಮ ಮತ್ತು ಅಂಗಿ. ಬಿಗಿಯಾದ ಟೊಪ್ಪಿಗೆ ಅಥವಾ ಮುಂಡಾಸು. ಸೊಂಟಕ್ಕೊಂದು ವಸ್ತ್ರ–ಇಷ್ಟಿದ್ದರೆ ಮುದಿಯಪ್ಪಣ್ಣನ ವೇಷ ಸಿದ್ಧವಾಯಿತು.

ಬ್ರಹ್ಮ: ಹಾಸ್ಯಪಾತ್ರವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಹಾಸ್ಯಗಾರನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರವಾದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಮೊದಲಾಗಿ ಮುಖಕ್ಕೆ ನಸು ಕೆಂಪು ಹಳದಿ ಮಿಶ್ರಿತ ಬಿಳಿಯ ಬಣ್ಣವನ್ನು ತೆಳುವಾಗಿ ಹಚ್ಚಿದ ಬಳಿಕ ಬೂದು ಬಣ್ಣದ ಗಡ್ಡಮೀಸೆ ಅಂಟಿಸಿ ಕಣ್ಣಿನ ಬದಿಯ ಕೆನ್ನೆಗಳಲ್ಲಿ ಗೇರುಬೀಜ ಆಕಾರದ ಬಿಳಿಯ ಗೆರೆಬರೆದು ಮಧ್ಯಕ್ಕೆ ಕೆಂಪು ಹಚ್ಚಿ, ನಾರದನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಬಳಿಯುವಂತೆ ಗೋಪೀಚಂದನ-ಅಂಗಾರಕನಾಮ ಅಕ್ಷತಗಳನ್ನು ಬಳಿದು ತುಟಿಗೆ ಕೆಂಪು ಹಚ್ಚಿದರೆ ಬ್ರಹ್ಮನ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ಸಿದ್ಧವಾಯಿತು.

ವೇಷ ವಿಧಾನ: ತಲೆಗೆ ಘೋಪಾ ಇಳಿಸಿ, ಮುಂಡಾಸು ತುರಾಯಿ ಕಿರೀಟ ಬಿಗಿಯಬೇಕು. ಕಚ್ಚೆ, ಅರ್ಧ ಕೈಯ ಅಂಗಿ, ಸೊಂಟದ ವಸ್ತ್ರ ಇವಿಷ್ಟು ಉಡುಪುಗಳು.

ಬೃಹಸ್ಪತಿ: ನಾರದನ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗೆ ಕಪ್ಪು ಗಡ್ಡ ಮೀಸೆ ಅಂಟಿಸಿದರಾಯಿತು.

ನಾರದ: ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ವೈಷ್ಣವ ನಾಮ ಮುದ್ರೆಗಳು, ಕಪ್ಪು ಹುಬ್ಬು, ಕೆಂಪು ತುಟಿ, ಜಡೆ, ಟೋಪನ್, ಕಚ್ಚೆ, ಕಾವಿ ಬಣ್ಣದ ಅರ್ಧ ಕೈಯ ಅಂಗಿ ಸೊಂಟದ ವಸ್ತ್ರ ಹೀಗೆ ನಾಟಕದ ನಾರದನಿಗೂ ಇಂದು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತಿರುವ ಬಯಲಾಟದ ನಾರದನಿಗೂ ಯಾವುದೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದ್ದಂತಿಲ್ಲ.

ಋಷಿಗಳು: ನಾರದಾದಿ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಇತರ ಋಷಿಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ವಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಋಷಿಗಳಲ್ಲಿ ಶೈವಪರಂಪರೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. ಹಣೆಗೆ ಭಸ್ಮಲೇಪನ ಮಧ್ಯೆ ಕುಂಕುಮ ತಿಲಕ. ಹುಬ್ಬುಗಳ ನಡುವಿನ ಹಣೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕಪ್ಪಗಿನ ಒಂದು ಅಡ್ಡಗೆರೆ (ಇದು ಅಗ್ನಿಕಾರ್ಯದ ಸಂಕೇತವಿರಬೇಕು). ಮೈಕೈಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಶೈವರಂತೆ ಭಸ್ಮಲೇಪನ, ತಲೆಗೆ ಜಡೆ, ರುದ್ರಾಕ್ಷಿಸರ ಕುತ್ತಿಗೆ ಹಾಗೂ ಕೈಯಲ್ಲಿ. ಹಾಗೆಯೇ ಮೊಣಕೈ ಮಣಿಗಂಟುಗಳಿಗೂ ರುದ್ರಾಕ್ಷಿಸರ ಅಥವಾ ಕಂಬಳಿ ನೂಲು ಅಥವಾ ಕೇಸರಿಯ ದಾರ ಬಿಗಿಯಬೇಕು. ದಂಡ ಕಮಂಡಲ ಮುಖ್ಯ. ಕಚ್ಚೆ ಅಂಗಿ ಹಾಕದಿರುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು ರೂಢಿ. ಕಪ್ಪು ಅಥವಾ ಬಿಳಿಯ ಗಡ್ಡ ಮೀಸೆಗಳು. ಇಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ವಸಿಷ್ಠರಿಗೆ ಬಿಳಿಗಡ್ಡ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರರಿಗೆ ಕಪ್ಪುಗಡ್ಡ. ಪ್ರಾಯದೋಷವಿರಬೇಕು. ಹಾಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಕಥಕ್ಕಳಿ–ಯಲ್ಲಿ ನಾರದನಿಗೂ ಬಿಳಿಯ ಗಡ್ಡವನ್ನೇ ಇಡುತ್ತಾರೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಆತ ಬ್ರಹ್ಮಮಾನಸ-ಪುತ್ರ. ಅಷ್ಟೇ ಹಳಬನೂ ಹೌದು.

ಬೈರಾಗಿ: ಹಣೆ ಕುತ್ತಿಗೆ ಎದೆ ಹೊಟ್ಟೆ ಹಾಗೂ ಕೈಕಾಲು ಸಂದುಗಳಿಗೆಲ್ಲ ತ್ರಿಪುಂಡ್ರ ಭಸ್ಮಧಾರಣೆ. ರುದ್ರಾಕ್ಷಿ ಬಿಗಿದ ಕಪ್ಪು ಜಡೆ, ಸಣ್ಣಗಾತ್ರದ ತೊಡೆಕಚ್ಚೆ, ತುಟಿಗೆ ಕೆಂಬಣ್ಣ, ಹುಬ್ಬಿಗೆ ಕಪ್ಪು. ಗಿರಿಜಾಕಲ್ಯಾಣದ ಬೈರಾಗಿಯ ಕಂಕುಳಲ್ಲಿ ಚಾಪೆಯ ಸುರುಳಿಯೊಂದು ಜೋತಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ.

ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆಲ್ಲ– ಯಾವುದೇ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಿಲ್ಲ. ಕಚ್ಚೆ ಮತ್ತು ಭಸ್ಮಲೇಪನ ವಿದ್ದರಾಯಿತು.

ಪುರೋಹಿತ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ: (ದೇವದೂತ) ಸಾಮಾನ್ಯ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ ಹಚ್ಚೆ, ಕಚ್ಚೆ, ಶಾಲು, ಮುಂಡಾಸು ಬಿಗಿದರಾಯಿತು.

ಜೋಯಿಸ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ: ಪುರೋಹಿತ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನಂತೆಯೇ ವೇಷ. ಉದ್ದನಾಮ ಅಥವಾ ಅಡ್ಡನಾಮ ಸಮಯೋಚಿತವಾಗಿ ಬಳಿದುಕೊಂಡರಾಯಿತು.

ವೃದ್ಧಬ್ರಾಹ್ಮಣ: ಹತ್ತಿಯಿಂದ ಗಡ್ಡ ಮೀಸೆ ಅಂಟಿಸಬೇಕು. ಉಬ್ಬು ಹಲ್ಲುಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ಪದ್ಧತಿಯಿದೆ. ಹುಬ್ಬಿಗೂ ಬಿಳಿಯ ಹತ್ತಿ ಅಂಟಿಸಬೇಕು. ತುಟಿಗೆ ಕೆಂಪು, ತಲೆಗೆ ಬಾಲ ಮುಂಡಾಸು, ಸಣ್ಣ ಕಚ್ಚೆ, ಸೊಂಟಕ್ಕೊಂದು ದಾವಳಿ ವಸ್ತ್ರ, ಹೆಗಲಿಗೆ ಶಾಲು, ಜೋಳಿಗೆ. ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿ ವೈಷ್ಣವ ನಾಮ ಅಥವಾ ಶೈವನಾಮಗಳನ್ನು ಬಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಶನಿಬ್ರಾಹ್ಮಣ: ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿಷ್ಟು ಕುರುಚಲು ಗಡ್ಡ ಮತ್ತು ಮೀಸೆ. ಬಿಗಿದು ಕಟ್ಟಿದ ಇಡಿಯ ಜುಟ್ಟು. ಮುಂಭಾಗದ ಎರಡು ಹಲ್ಲು ಮಸಿ ಹಚ್ಚಿ ಲೋಪ ಮಾಡುವ ಪದ್ಧತಿಯಿದೆ. ತುಟಿಗೆ ಕೆಂಪು, ಹುಬ್ಬಿಗೆ ಕಪ್ಪು. ಕಣ್ಣಿನ ಕೆಳಗಡೆ ನಸುವಾಗಿ ಕೆಂಬಣ್ಣವನ್ನು ಅರ್ಧಚಂದ್ರಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಿಯಬೇಕು. ಅಂಗಿ ಹಾಕುವ ಕ್ರಮವಿಲ್ಲ. ಮೊಣಕಾಲ ಕೆಳಗೆವರೆಗಿನ ಅರೆಕಚ್ಚೆ ಉಟ್ಟರಾಯಿತು. ಮೊಣಕಾಲು ಮಡಚಿ ಕುತ್ತುಗಾಲಿನಲ್ಲಿ ತಲೆಗೆ ಕೈಯಿಟ್ಟು ಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಈತನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ.

ಅಪಶಕುನದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ: ಅಪಶಕುನವಾಗಿ ಬರುವ ಒಂಟಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ. ಹೇಳತಕ್ಕ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯ ಚತುರತೆಯೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನ ಕಲ್ಪನೆ ಮೂಡುವಂತೆ ವೇಷ ಧರಿಸಿ, ಕೈಯಲ್ಲಿ ದರ್ಭೆಯ ಕಟ್ಟು ಹಿಡಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ತಲೆಗೂದಲು ಬಿಚ್ಚಿ ಜೋತಾಡುತ್ತಿರಬೇಕು.

ಕೇರಳ ಪಂಡಿತ: ಮುಖಕ್ಕೆ ಭಸ್ಮಲೇಪನ, ನಡುವೆ ಕುಂಕುಮದ ಬೊಟ್ಟು. ಓರೆ ಜುಟ್ಟು, ಕೊರಳಿಗೆ ರುದ್ರಾಕ್ಷಿ. ಸೊಂಟಕ್ಕೊಂದು ದಾವಳಿವಸ್ತ್ರ, ಕೈಯಲ್ಲಿ ಓಲೆ ಗ್ರಂಥ ಇಷ್ಟಿದ್ದರೆ ಮಾಟ, ಮಂತ್ರವಾದ, ವೈದ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಮಾಡುವ ಮಲೆಯಾಳಿ ಪಂಡಿತನ ವೇಷ ಸಿದ್ಧವಾಯಿತು.

ಜಾಂಬವ: ವಾನರ ಸೈನ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಲ್ಲೂಕ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವನೆನ್ನಲಾದ ವಯೋವೃದ್ಧ ಜಾಂಬವನ ಪಾತ್ರ ಹಾಸ್ಯಗಾರನಿಗೆ ಮೀಸಲಾದುದು. ಕಣ್ಣುಗಳ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಉರುಟಾಗಿ ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣ ಬಳಿಯಬೇಕು. ತುಟಿಗೂ ಕಪ್ಪುಬಣ್ಣ, ಉಳಿದ ಭಾಗವೆಲ್ಲ ಬಿಳಿ. ಕಣ್ಣು ತುಟಿಗಳು ಎದ್ದು ಕಾಣುವಂತೆ, ಸುತ್ತಲೂ ಹಾಗೂ ಮುಖದ ಸುತ್ತಲೂ ಸಹ ಬೆರಳು ಗಾತ್ರದ ಹತ್ತಿಯನ್ನು ಉರುಟಾಗಿ ಅಂಟಿಸುವ ಪದ್ಧತಿಯೂ ಇದೆ. ಹಣೆಗೆ ವೈಷ್ಣವ ನಾಮ ಬಳಿಯಬೇಕು. ಜಾಂಬವನಿಗೆಂದೇ ಮೀಸಲಾದ ಬಿಳಿಯ ಜಾಲರಿಯ ಉದ್ದಕೈಯ ಅಂಗಿ ಪೈಜಾಮ ಬಾಲಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಅವನ್ನು ಧರಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಬಯಲಾಟದ ಜಾಂಬವ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷನಾದಂತೆಯೇ ಸರಿ.

ಹಾಸ್ಯಗಾರರು ನಿಭಾಯಿಸುವ ಸ್ತ್ರೀಹಾಸ್ಯಗಳು:

ಮುತ್ತ ಮುದುಕಿಯಾದ ಭಿಕ್ಷುಕಿ, ಜೋರಿನ ಅತ್ತೆ, ಚಾಡಿಹೇಳುವ ದೂತಿ,

ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಮಂಥರೆ, ಕುಬ್ಜೆ ಮುಂತಾದ ಬಿಡಿಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹಾಸ್ಯಗಾರರು ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸತ್ಯಭಾಮೆಯ ದೂತಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅದೇ ಸಮವಯಸ್ಕಳು. ಹೇಳತಕ್ಕ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೇನೂ ಇಲ್ಲಿ ಇದ್ದಂತಿಲ್ಲ. ಸಾದಾಸೀರೆಯುಟ್ಟ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಹೆಣ್ಣು ಎಂದಷ್ಟೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಶಶಿಪ್ರಭಾಪರಿಣಯದ ದೂತಿ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರೌಢೆ ಎಂಬೊಂದು ಕಲ್ಪನೆಯಿದೆ. ತುರುಬು ಕಟ್ಟಿ ಕುಂಕುಮದ ಬೊಟ್ಟಿಟ್ಟು, ಹೂವಿನದಂಡೆ ಮುಡಿದರಾಯಿತು.

ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕದ ಮಂಥರೆ: ಮುಖಕ್ಕೆ ಇಂಗಲಿಕವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಕಡಿಮೆ ಬಳಸಿ ಬಿಳಿಚಿದ ಮುಖದ ಕಲ್ಪನೆ ಬರುವಂತೆ ಮಾಡುವುದಿದೆ. ಹಣೆಗೆ ಕುಂಕುಮ, ಕುತ್ತಿಗೆಗೊಂದು ಸಾದಾ ಸರ ಅರೆಬಿಳಿಕೂದಲಿನ ತುರುಬು ಕಟ್ಟಿರಬೇಕು. ಕೊಗ್ಗ ಹಾಸ್ಯಗಾರರು ಜಡೆಬಿಟ್ಟು ಈ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂದು ನಾನು ಕೇಳಿದ್ದಿದೆ. ಕಂಸವಧೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕುಬ್ಜೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗೂನು ಬೆನ್ನಿನವಳು. ತುರುಬು ಕಟ್ಟಿದ್ದರೂ, ಕೂದಲು ಸರಿಯಾಗಿ ಬಾಚಿರದೆ ಅತ್ತಿತ್ತ ಹಾರುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಹಣೆಯಲ್ಲೊಂದು ತಿಲಕ ಇರುತ್ತದೆ. ಕಚ್ಚೆಸೀರೆ ಉಟ್ಟಿರುತ್ತಾಳೆ.

ಬಯಲಾಟದ ಕೆಲವೊಂದು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮುದುಕಿಯ ಪಾತ್ರ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೊಂದು ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿ ಕೊಡುವಂತಾದ್ದು. ಈ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ: ಮುಖಕ್ಕೆ ತೆಳುವಾಗಿ ಎಣ್ಣೆಮಸಿಯನ್ನು ಹಚ್ಚಿ ಮುಖದ ಮೇಲಿನ ಮುಪ್ಪಿನ ನೆರಿಗೆಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವಂತೆ ಬಿಳಿಯ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಬೆರಳಲ್ಲಿ ಮುಟ್ಟಿ ಬರೆಗಳನ್ನು ಎಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿ ತಿಲಕ ಭಸ್ಮಧಾರಣೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಸೀರೆಯ ಸೆರಗನ್ನೇ ತಲೆಗೆ ಘೋಷಾವಸ್ತ್ರವಾಗಿ ಮುಸುಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಹಳೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಸೂಚಕವಾಗಿ ಕಿವಿಗೆ ಕೊಪ್ಪು ಬುಗುಡಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಬಾಯಿಯ ಹಲ್ಲುಗಳಿಗೆ ಮಸಿ ಹಚ್ಚಿ ಕಾಣದಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಕೆಲವರು ಮೇಲಿನ ಹಾಗೂ ಕೆಳಗಿನ ತುಟಿಯೊಳಗೆ ಸ್ಪಂಜಿನ ತುಂಡನ್ನು ಸಿಕ್ಕಿಸಿಕೊಂಡು, ಹಲ್ಲುಗಳಿಲ್ಲದ ಬೊಕ್ಕು ಬಾಯಿಯ ನಿಜ ಕಾಣಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಮಾತುಗಳ ಉಚ್ಚಾರದಲ್ಲೂ ಮುಪ್ಪಿನ ಸಹಜತೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಯಾವುದಾದರೂ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅತ್ತೆಯ ಪಾತ್ರವು ರಂಗಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕಾಗಿದ್ದರೆ, ಅದು ಅತ್ತೆಯ ಪಾತ್ರವೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಸೊಸೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಭರಣಗಳನ್ನು ತೊಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ಪದ್ಧತಿಯಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಭಿಕ್ಷುಕಿಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲು ಹಣೆಗೊಂದು ತಿಲಕವಿಟ್ಟು, ಉಬ್ಬುಹಲ್ಲುಗಳನ್ನು ಸಿಕ್ಕಿಸಿ, ಸೀರೆಯ ಸೆರಗನ್ನು ತಲೆಗೆ ಮುಸುಕು ಹಾಕಿಕೊಂಡು ರಂಗ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಕೊನೆಯದಾಗಿ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿದ್ಯುಜ್ಜಿಹ್ವನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಹಾಸ್ಯಗಾರನು ಮಾಡವುದಲ್ಲವಾದರೂ, ಅದು ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರವೆಂಬ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಿದ್ಯುಜ್ಜಿಹ್ವನ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಆದರೆ ಆ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಸರಳವೂ ಹೌದು.

ಮೊದಲು ಮುಖವನ್ನು ಮೇಲಿಂದ ಕೆಳಗಾಗಿ ಎರಡು ಪಾಲು ಮಾಡಿ, ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಗೆರೆಯೆಳೆದು, ಅದರ ಎಡ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಬಿಳಿ ಕಪ್ಪು ಮಿಶ್ರಿತ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಹಚ್ಚಿ ಆ

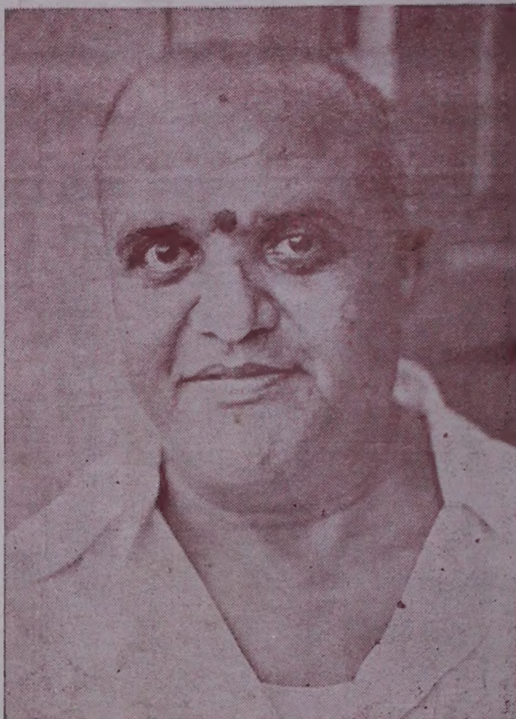
ಆ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಬಿಳಿ ಹುಬ್ಬು ಬರೆಯಬೇಕು. ಅನಂತರ ಬಲ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಗುಲಾಬಿ ಬಿಳಿ ಮಿಶ್ರಿತ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಹಚ್ಚಿ, ಆ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಕಪ್ಪು ಹುಬ್ಬು ಬರೆಯಬೇಕು. ಅಥವಾ ಮೇಲಿಂದ ಕೆಳಕ್ಕೆ ಓರೆಯಾಗಿ ಮುಖವಿಡೀ ಕಪ್ಪು ಬಿಳಿ ಕೆಂಪು ಗೆರೆಗಳನ್ನು ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಬರೆಯುತ್ತಾ ಬಂದರಾಯಿತು. ಇದೇ ವಿದ್ಯುಜ್ಜಿಹ್ವನ ವಿಚಿತ್ರ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ.

ತಲೆಗೆ ಗರಿಯಿಲ್ಲದ ಉರುಟು ಕಿರೀಟ. ರಾಜವೇಷ. ಕೆನ್ನೆಹೂ ಇತ್ಯಾದಿ. ಒಂದು ಹರಿದ ಕೊಡೆ. ಅದರ ಸುತ್ತಲೂ ಚಕ್ಕುಲಿ ಬಾಳೆಹಣ್ಣು ತೂಗಾಡಿಸಬೇಕು. ಹೆಗಲಲ್ಲೊಂದು ಜೋಳಿಗೆ, ಮಂಡಕ್ಕಿ, ಚಕ್ಕುಲಿ ಇತ್ಯಾದಿ ತುಂಬಿಸಿಕೊಂಡು ಆಗಾಗ್ಗೆ ತಿಂದುಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ವಿದ್ಯುಜ್ಜಿಹ್ವನು ಕೈಯಲ್ಲೊಂದು ದೊಂದಿ ಹಿಡಕೊಂಡು ಸಭೆಯಿಂದ ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದು ಪದ್ಧತಿ.

ಕಟ್ಟಿಗೆ ಮಾರುವವ, ಕುಂಬಾರ ಇತ್ಯಾದಿ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಮುಖಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಿಲ್ಲ. ತುಂಬುಗೂದಲಿನ ಜುಟ್ಟು ಹಣೆಗೆ ಮೈಕೈಗಳಿಗೆ ಭಸ್ಮ, ನಾಮ, ಹಸುರು ನೀಲಿ ಕಪ್ಪು ಇತ್ಯಾದಿ ಬಣ್ಣದ ಒಂದು ಅಡ್ಡಮುಂಡು. ಇದ್ದರೆ ಹೆಗಲಿಗೊಂದು ಶಾಲು. ಅದೇ ಕಟ್ಟಿಗೆ ಮಡಿಕೆ ಮುಂತಾದ್ದನ್ನು ಹೊರುವಾಗ ತಲೆಗೆ ಆಧಾರದ 'ತೆರುವೆ'ಯೂ ಆಗಬಹುದು. ಕಟ್ಟಿಗೆ ಮಾರುವವನ ಮುಖಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಪ್ಪುಛಾಯೆ ಬಳಿಯುವುದಿದೆ. ಮುಖದಲ್ಲೊಂದು ಮೀಸೆ ಇರುವುದು ಮುಖ್ಯ.

ಗುಹ: ರಾಮಾಯಣದ ಗುಹನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಮುಖದಲ್ಲಿ ರಾಮನಾಮದ ಮುದ್ರೆಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ಲಿಪಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ರಾಮ ಕಣ್ಣುಗಳ ಎಡದಲ್ಲಿ 'ರಾ' ಬಲದಲ್ಲಿ 'ಮ' ಮಂಡಿಗೆಯಲ್ಲಿ 'ರಾ' ಕುತ್ತಿಗೆಯಲ್ಲಿ 'ಮ' ಕೆನ್ನೆಯ ಒಂದು ಬದಿ 'ರಾ' ಇನ್ನೊಂದು ಬದಿ 'ಮ' ಹೀಗೆಯೇ ಕೈಮೈಗಳಲ್ಲಿ 'ರಾಮ' ನಾಮವನ್ನು ಬರೆದು ಗುಹನ ಭಕ್ತಿ ಪಾರವಶ್ಯವನ್ನು ಬರಹದಲ್ಲೇ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಪದ್ಧತಿಯಿದೆ. ಪುರುಷ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಮುಖಕ್ಕೊಂದು ಮೀಸೆ, ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಕಚ್ಚೆ, ಸೊಂಟದ ವಸ್ತ್ರ ಹೀಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಗುಹನು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮುಖಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಒಂದು ತಳಹದಿಯ ಬಣ್ಣವಿರಬೇಕು.

ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹಾಸ್ಯದ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯರಸ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಅಂಗಗಳಿವೆಯೇ ಎಂದು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. ಅದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗದಿದ್ದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ ವಿರೋಧಾಭಾಸವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಬಾರದು ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಹಾಸ್ಯವು ಮಾತು ಕುಣಿತ ಅಭಿನಯಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಲೂ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಲಾಗದು.



"ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಅವರೊಬ್ಬ ಅವಧೂತ...ಜನಿಸಿದ್ದು ಸಂಪನ್ನ ಅಡಿಕೆ ಬೆಳೆಗಾರರ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಬೆಳ್ಳಾರೆಯ ಹತ್ತಿರದ ನಿಡ್ಡಾರಿನಲ್ಲಿ... ಕೊನೆಯ ಹದಿನೈದು ವರ್ಷ ಕಳೆದದ್ದು ಜೋಡುಮಾರ್ಗದ ಬಾಡಿಗೆ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ. ವಾಸ್ತವಿಕ ಬಾಳಿವಲ್ಲಿ ನಿಂತಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲದೆ ಅಲೆದಾಟ ನಡೆಸಿದ ಈ ಪುಣ್ಯಚೇತನ ಈ ತಲೆಮಾರಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಒಲವಿನ ಮನೆಕಟ್ಟಿ ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ಬಾಳಿದರು...

...ಅಪರೂಪದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ. ದೊಡ್ಡ ಗಾತ್ರದ ದುಂಡುಮೊಗ ...ಮೊಗದಲ್ಲಿ ಎಂದೂ ಅಳಿಯದ ಮುಗ್ಧ ನಗೆ ...ಬಹುಮುಖ ಆಸಕ್ತಿಯ ಮನಸ್ಸು ...ಹೊಸ ಅಲೆಯ ನಾಟಕ, ಗೋಷ್ಠಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿ, ಪ್ರಶ್ನಿಸಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವ ಕುತೂಹಲ. ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚಾಯಿತೋ ಎನ್ನುವ ಉದಾರತೆ ...ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಭಾಗವತರು ಕೂತು ಹಾಡುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಎದುರು ಭಾಗವತರ ಹಾಡಿಗೆ ಮೆಚ್ಚಿ ತಲೆದೂಗಿ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುವ ನಿರ್ಮತ್ಸರ ಗುಣಗ್ರಾಹಿತ್ವ..."